

3 P5

**Kontroverses Erbe und Innovation: Die Novelle *Die Reisebegegnung* von Anna Seghers im literaturpolitischen Kontext der DDR der Siebziger Jahre**

**Anette Charlotte Horn**  
**Promotor: Dr. Gunther Pakendorf**  
**8. Juni 1990**

Thesis submitted to the Faculty of Arts, University of Cape Town, in fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts

The University of Cape Town has been given the right to reproduce this thesis in whole or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

### **Undertaking**

I, Anette Charlotte Horn, hereby declare that this thesis is my own work that neither the substance nor any part thereof has been presented for any other degree.

Signed by candidate
---------------------

Cape Town, this 8th of June 1990 \_\_\_\_\_ Signature Removed

## **Dank**

In erster Linie gilt mein Dank meinem Promotor Herrn Dr. Gunther Pakendorf für zahlreiche Anregungen und Diskussionen, ohne die diese Arbeit in dieser Form nicht hätte zustande kommen können.

Meinen Eltern gilt mein besonderer Dank für ihre Unterstützung meines Studiums.  
Birga Thomas für ihr sorgfältiges Korrekturlesen.

Den Studenten und Dozenten des Oberseminars für scharfe Kritik.

Meinem Mann für seine Geduld und Unterstützung.

## Abstract

The dissertation attempts to analyse the novella *Die Reisebegegnung* by Anna Seghers not as an isolated “work” by an isolated “author” but as a symptom of the possibilities and limits of innovative writing in the German Democratic Republic in the seventies. While it therefore situates the novella within the context of literary politics, it also tries to show how Anna Seghers expanded the boundaries of literary political debates, which focused on the concepts of cultural heritage and social realism, by using the form of fiction instead of a critical essay.

The first chapter deals with the historical context of the novella. It tries to show Anna Seghers’ allegorical depiction of the literary figures of “Nikolai Gogol”, “E. T. A. Hoffmann” and “Franz Kafka” as representations of the aesthetics of realism, romanticism and modernism respectively. The use of allegory marks a significant breakaway from the method of social realism. The chapter also tries to show the intertextuality of the novella.

The second chapter focuses on the debate on cultural heritage in the GDR. It retraces Anna Seghers’ changing attitudes to the controversial cultural heritage of romanticism and modernism in the Marxist debate on realism from the thirties up to the publication of the novella *Die Reisebegegnung* in 1973.

The third chapter deals with the theory of socialist realism as developed by Georg Lukács and simplified by the Stalinist cultural functionary Andrei Zhdanov. It attempts to define the position taken by Anna Seghers in the Marxist debate on realism in which she argued on the same side as Ernst Bloch and Bertolt Brecht against the concept of realism upheld by Lukács.

The fourth chapter deals with the depiction of the three literary figures in the novella. It attempts to show in how far this figuration deviates from the orthodox Marxist reception of the three authors on the one hand and from that of alternative Marxist and non-Marxist interpretations on the other.

The fifth chapter analyses Anna Seghers’ literary representation of time. She lets the three authors travel freely through “objective” historical time, which constitutes

the most significant deviation from the theory of socialist realism in the novella. The chapter discusses the implications this has for innovative writing in the GDR.

While Anna Seghers tries to incorporate the divergent concepts of realism of the three authors - each situated within his own literary historical framework - into her variety of socialist realism in the GDR in the seventies, she adapts and changes the complexity and specificity of their representations of reality. The unresolved contradictions of the novella, however, constantly subvert the claim to an extraliterary reality, which the literary figures and the novella make. The limits of this novella in its literary historical context were in turn expanded by writers in the GDR in the seventies who saw in it a legitimisation for their own literary experiments.

## Inhaltsverzeichnis

<b>Abstract</b>	iii
<b>Einleitung</b>	1
<b>1 Die Novelle <i>Die Reisebegegnung</i> im historischen Kontext</b>	4
1.1 Die Novelle <i>Die Reisebegegnung</i> als literarisch verfremdete, allegorische Darstellung der Erbe-Debatte in der DDR	4
1.2 Intertextualität, Produktivität und Textverarbeitung in der Erzählung <i>Die Reisebegegnung</i>	13
<b>2 Die Auseinandersetzung um den Erbebegriff</b>	33
2.1 Klärung des Erbebegriffs	33
2.2 Geschichte des Erbebegriffs	34
2.2.1 Die privilegierte Stellung der Literatur in der Erbe-Theorie der Volksfront	37
2.2.2 Anna Seghers und die bürgerliche Tradition in der Volksfrontpolitik	37
2.2.3 Lukács und die Integration des bürgerlichen kulturellen Erbes	42
2.3 Der Kampf um die kulturelle Hegemonie in der DDR um 1970	44
2.4 Streitpunkte der Erbe-Diskussion	51
2.4.1 Die Bewertung der Klassik in der Erbe-Theorie	51
2.4.2 Die Bewertung der Romantik in der Erbe-Debatte	54
2.4.2.1 Die orthodoxe marxistische Romantikforschung	54
2.4.2.2 Die alternative marxistische Romantikforschung	60
2.4.2.3 Die Auseinandersetzung zwischen Anna Seghers und Lukács über die Romantik und ihre Beziehung zur Moderne	61
2.4.2.4 Das Romantikbild in der DDR vor 1970	63
2.4.2.5 Die Neubewertung der Romantik in den siebziger Jahren	66
2.4.3 Die Bewertung der Moderne	72
<b>3 Das Realismuskonzept der Anna Seghers in <i>Sonderbare Begegnungen</i> oder Wann beginnt der sozialistische Realismus zu sterben?</b>	80
3.1 Der bürgerliche Realismus als Vorbild des sozialistischen Realismus	81
3.2 Die Widerspiegelungstheorie als Grundlage der Theorie des sozialistischen Realismus	83
3.3 Der Übergang vom kritischen zum sozialistischen Realismus	84
3.4 Die revolutionäre Romantik	86
3.5 Die Kategorien des sozialistischen Realismus	88
3.5.1 Das Typische: Das Teil und das Ganze	88
3.5.2 Volkstümlichkeit	91
3.5.3 Parteilichkeit	94
3.5.4 Positiver Held	97
3.5.5 Erzählperspektive	101
3.6 Realität - Sprache	103

3.7 Realität - Wissenschaft	105
3.8 Sozialistische Literatur statt sozialistischem Realismus?	107
3.9 Anna Seghers' Verhältnis zum polyvalenten Realismus	109
<b>4 Die Figuren der drei Autoren: Hoffmann, Gogol, Kafka</b>	<b>114</b>
4.1 Realität und Realismus	114
4.1.1 Traum - Realismus	120
4.1.2 Der kontroverse Realismus der drei Autoren in der marxistischen Diskussion	122
4.2 Das Phantastische	129
4.2.1 Das Phantastische als Grenzüberschreitung	129
4.2.2 Das Unheimliche als Grenzfall des Phantastischen	137
4.3 Volkstümlichkeit	140
4.3.1 Märchen, Legenden und Sagen als "einfache Formen" des Phantastischen	140
4.3.2 Modernismus: Fortschritt und Dekadenz	148
4.3.3 Die Verantwortung des Künstlers: Individuum und Gesellschaft	152
4.3.4 Optimismus und Pessimismus	156
4.3.5 Das Gute und das Böse	159
4.3.6 Die Unzulänglichkeit des Werkes und die Gefahr des Mißverstehens in der Rezeption	162
4.3.7 Religion und Zensur	164
<b>5 Reisen in der vierten Dimension</b>	<b>167</b>
5.1 Das objektive Gesetz der Geschichte und die subjektive Willkür der Phantasie	167
5.1.1 Die Kontroverse um die Zeit in der marxistischen Realismus-Diskussion	167
5.1.2 Die Darstellung der Zeit in der <i>Reisebegegnung</i>	175
5.2 Die Reise als Grenzüberschreitung	183
5.2.1 Die Grenze zwischen Realem und Irrealem	183
5.2.2 Das Verhältnis der Phantasie zur Wissenschaft	188
5.3 Die Zeit des Traums	193
5.4 Die Überschneidung der Zeitebenen in der Geldszene	196
5.4.1 Alte und neue Währung	196
5.4.2 Das Geld als Maß der Alltagsrealität	197
<b>Schlußfolgerung</b>	<b>200</b>
<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>201</b>



## Einleitung

Die folgende Arbeit untersucht die Novelle von Anna Seghers nicht als isoliertes "Werk" einer "Autorin", sondern als Symptom der Möglichkeiten und Grenzen des innovativen Schreibens in der DDR zu Beginn der siebziger Jahre. Es geht also nicht in erster Linie um eine Interpretation des Textes, die sowieso nicht unabhängig von den Entstehungsbedingungen vorgenommen werden könnte, es geht auch nicht in erster Linie um die Autorin Anna Seghers und ihre Biographie, sondern um die Möglichkeit der Produktion bestimmter Texte in einem historischen Augenblick.

Der Schriftstellerverband der DDR, dem Anna Seghers bis 1978 vorstand, repräsentierte und unterstützte die Autorität der Partei, indem er die Methode des sozialistischen Realismus als allgemeinverbindlich akzeptierte. Vor diesem Hintergrund ist es signifikant, daß Anna Seghers 1973 eine Erzählung veröffentlichte, die bestimmte Konventionen des sozialistischen Realismus sprengte. Das setzt nicht nur die Liberalisierung der Kulturpolitik voraus, die 1971 durch den Regierungswechsel Ulbricht-Honecker eingeleitet und 1973 auf dem VII. Schriftstellerkongreß bestätigt wurde, sondern auch die politischen Ereignisse in Ungarn 1956 und in der Tschechoslowakei 1968. Obwohl die SED diese Versuche um eine sozialistische Demokratie aufs schärfste angriff, sah sie sich dennoch genötigt, "minimale" Zugeständnisse an die Schriftsteller zu machen, die diese Bestrebungen unterstützten. Nicht zuletzt spielten die Schriftsteller eine entscheidende Rolle in diesem Prozeß, indem sie durch Experimente und Innovationen die literaturpolitischen Grenzen Stück für Stück zurückschoben. Die literaturtheoretischen und -politischen Debatten bezeugen die ständige Provokation, die von diesen Schriftstellern ausging.

Zu dem Zeitpunkt, als die Konzepte des Erbes und des sozialistischen Realismus in der DDR-Kulturpolitik von verschiedenen Seiten her kritisiert wurden, griffen einige Theoretiker, Akademiker und Schriftsteller der DDR sie wieder auf und definierten sie neu. Auch Anna Seghers griff mit der *Reisebegegnung* in die Erbe-Debatte der frühen siebziger Jahre ein, aber sie verfremdete diese Debatte durch

die allegorische Darstellung der Poetiken der Romantik, des frühen Realismus und der Moderne und ging somit über den unmittelbaren literaturpolitischen Anlaß hinaus. Die Figuren der drei Autoren, "Hoffmann", "Gogol" und "Kafka", repräsentieren jeweils eine dieser Poetiken. Trotz einzelner historisch belegbarer Züge sind sie als allegorische Konstruktionen zu verstehen.<sup>1</sup> Anhand des fiktiven Gesprächs über Literatur und Wirklichkeit versucht Anna Seghers zu zeigen, wie die Schriftsteller auf bereits bestehende Literatur zurückgreifen und sie im Rahmen ihrer Zeit und ihrer Realitätsauffassung adaptieren. So stellt die *Reisebegegnung* sowohl eine Geschichte über Literatur als auch eine Literaturgeschichte dar.

Anna Seghers lokalisierte die *Reisebegegnung* nicht in der DDR der siebziger Jahre, sondern im Prag der zwanziger Jahre. Diese zeitliche und örtliche Verschiebung ist doppelt signifikant: In der Literaturgeschichte stellen die zwanziger Jahre eine Zeit der künstlerischen Experimentation dar, an der sowohl bürgerliche als auch sozialistische Schriftsteller teilnahmen, bis die Festlegung des sozialistischen Realismus als einzige schöpferische Methode 1934 auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller diesem Prozeß ein Ende setzte. Vom Standort dieser präskriptiven Ästhetik wurde Kafkas Werk als modernistisch und dekadent verurteilt. Durch die Wahl Kafkas versucht Anna Seghers diese Ausschließung rückgängig zu machen und eine neue Phase der Erweiterung des sozialistischen Erbes und der Methode des sozialistischen Realismus in der DDR einzuleiten. Auch "Gogol" und "Hoffmann" repräsentieren jeweils eine abweichende Poetik. Ein Streitpunkt ihres Gesprächs ist, inwiefern die phantastische Darstellungsweise die "objektiven" Bezüge der Realität verfremden kann.

In "Kafka" und "Prag" verdichten sich außerdem die Bemühungen einer Gruppe von Sozialisten, eine demokratische Alternative zum stalinistischen Modell des Sozialismus zu entwickeln. Die wichtigsten Ereignisse dieser Entwicklung waren die Kafka-Konferenz 1963 auf Schloß Liblice bei Prag und der "Prager Frühling"

1 Um die historischen Schriftsteller von den fiktiven Figuren zu unterscheiden, werden letztere in Anführungszeichen gesetzt.

1968. Die marxistische Diskussion über Kafka war die Voraussetzung für die politischen Veränderungen, da in ihr zum ersten Mal seit Stalins Tod der Bürokratismus und Dogmatismus des stalinistischen Parteiapparats kritisiert werden konnten. Im "Prager Frühling" wurde der stalinistische Staatsapparat grundsätzlich revidiert und eine Form der parlamentarischen Demokratie eingeführt.<sup>2</sup> Dubcek war der Vertreter dieser Bewegung. Unter der Anleitung der Sowjetunion setzten die Streitkräfte des Warschauer Pakts dem Unabhängigkeitsversuch der Tschechoslowakei jedoch vorzeitig ein Ende, indem sie in Prag einmarschierten. Damit gab die Sowjetunion ihren Verbündeten ein Zeichen, daß sie solche Veränderungen nicht dulden würde.

Um die komplexen Bezüge herauszuarbeiten, die *Die Reisebegegnung* sowohl zwischen den Figuren der drei Autoren und deren Texten als auch zum literatur- und kulturpolitischen Kontext der DDR in den frühen siebziger Jahren herstellt, wird es nötig sein, auf literaturpolitische Debatten einzugehen, die zwar scheinbar mit der Novelle wenig zu tun haben, aber dennoch wichtige Implikationen für die Interpretation und Rezeption der Novelle haben.

<sup>2</sup> vgl. Hermann Weber, *Geschichte der DDR*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag (1985) 1986, S.388-393

# 1 Die Novelle *Die Reisebegegnung* im historischen Kontext

## 1.1 Die Novelle *Die Reisebegegnung* als literarisch verfremdete, allegorische Darstellung der Erbe-Debatte in der DDR

Anna Seghers' schriftstellerische Praxis ist von Anfang an von literaturtheoretischen und -politischen Äußerungen begleitet, in denen sie "in unsystematischer Form, deskriptiv, in Vermutung, Frage oder Fremdzitat" zu den Phasen des historischen und gesellschaftlichen Prozesses Stellung nimmt.<sup>1</sup> Sie dienen jedoch nicht nur der künstlerischen Selbstverständigung, sondern greifen auch in die literaturpolitische Debatte ein. Die Spur des unmittelbaren historischen Anlasses und dessen unaufgelöster Widersprüche haftet der Form der Überlegungen noch an. So wirken sie dem dogmatischen Denken entgegen, das einer geschlossenen Literaturtheorie innewohnt. Diese unsystematische Art der ästhetischen Äußerung schließt dennoch einen konsistenten Standort nicht aus. Klaus Sauer weist auf den "Kernbestand der Überlegungen, die prinzipiellen Feststellungen" hin, die Anna Seghers "nicht nur um ihrer grundsätzlichen Bedeutung willen [wiederholt], sondern erst recht, wenn sie zusätzliche Aktualität gewonnen haben".<sup>2</sup> Auch die Erzählung *Die Reisebegegnung* ist ein solcher Eingriff in eine Debatte, die Anna Seghers als Schriftstellerin sehr zu Herzen ging.

Meine Hypothese in dieser Arbeit ist: Die Erzählung *Die Reisebegegnung* kann nur im Rahmen der Diskussion um das Erbe adäquat interpretiert und verstanden werden.

Während der Begriff des Erbes zunächst ein Versuch war, sich den kulturellen Bestand des Bürgertums zum Nutzen der Arbeiterklasse anzueignen, wurde das Erbe in der DDR zu einem Mittel, abweichende Auffassungen und experimentelle

1 Klaus Sauer, "Das Haus und seine Erbauer. Literaturtheoretische und literaturpolitische Äußerungen von Anna Seghers seit 1945". In: Peter Roos und Friederike J. Hassauer-Roos (Hg.), *Anna Seghers - Materialienbuch*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1977, S. 111

2 ebd., S. 112

Formen der Literatur zu verhindern. Aus einem kämpferischen Konzept wurde ein Konzept, das der Kontrolle diene.<sup>3</sup>

In der Auseinandersetzung um das Erbe, um die Reichweite des Erbebegriffs und um seine Anwendung auf die Literaturproduktion der siebziger Jahre spielte unter anderem Anna Seghers' Erzählung *Die Reisebegegnung* eine wichtige Rolle. Sie setzte zu einem Zeitpunkt, als die herrschende Literaturauffassung bereits von verschiedenen Seiten her angegriffen wurde, "von oben" her ein Signal, daß bestimmte, zunächst noch eng umgrenzte Veränderungen zulässig seien.

Um den Stellenwert der Erzählung im literaturpolitischen Kontext der DDR ermitteln zu können, muß die Tradition der sozialistischen Literaturkritik bis in die frühen siebziger Jahre berücksichtigt werden. Die Struktur der Erzählung als Literaturgeschichte im doppelten Sinne legt das nahe: Erstens ist sie eine Erzählung über Literatur, d. h. daß das fiktive Moment überwiegt, und zweitens (scheinbar im Widerspruch dazu) ist sie eine historisch akkurate Darstellung der Literatur unter den Aspekten ihrer Produktion und ihrer Rezeption zu verschiedenen historischen Zeitpunkten. Aus der Überlagerung zweier Darstellungsweisen, denen jeweils verschiedene Präsuppositionen zugrundeliegen, ergibt sich die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Geschichte, von Kunst und Realität. Es scheint, als ob die Kunst mit ihren spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten Dinge sichtbar machen kann, die die Geschichtswissenschaft nicht sieht. Auf dieses spezifisch Künstlerische wird noch zurückzukommen sein.

Die Erzählung *Die Reisebegegnung* konfrontiert die sozialistische Literaturkritik mit den eigenen Prämissen. Indem Anna Seghers eine Erzählung über die drei Autoren schreibt, statt eines kritischen Essays oder einer Rede, fordert sie auch ihre Leser außerhalb des literarischen Establishments zu einer selbständigen Lektüre der umstrittenen Autoren auf. Ihre Erzählung reflektiert somit zugleich die Bedingungen der Erbe-Debatte in der DDR und greift auf eine Weise in sie ein, die den Rahmen dieser Debatte als akademischer sprengt.

3 Siehe Kapitel 2 für eine ausführlichere Darstellung der Erbe-Problematik.

Die Figuren E. T. A. Hoffmanns, Gogols und Kafkas werden in der Erzählung als Repräsentanten verschiedener Poetiken zitiert, nämlich der romantischen, der realistischen und der modernen. Um jeden der drei Autoren hat sich paradigmatisch ein kritischer Diskurs entwickelt, der im Zusammenhang der Aneignung des Erbes richtungsweisend war. Ohne diese kritische Debatte zu kennen, können weder einzelne Aussagen der Erzählung noch die Erzählung als ganze verstanden werden.

Auf einer Ebene sind "Gogol", "Hoffmann" und "Kafka" in Anna Seghers' Erzählung *Die Reisebegegnung* allegorische Figuren der Poetiken der Romantik, des kritischen Realismus und der Moderne. Obwohl jeder der drei Autoren weiß, daß er die Realität in einer bestimmten Weise perzipiert und darstellt, produziert er einen Text, der mit seiner bewußten Perzeption nicht übereinstimmt. Jeder der drei Autoren findet im Text des anderen, was dieser im eigenen Text nicht gesehen hat.

In der Interpretation der Modernität der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts spielte der Begriff der Allegorie eine zentrale Rolle. Die Allegorie des Barock steht im Widerspruch zum Symbolbegriff der Klassik, der auch noch den Poetiken der Romantik und des Realismus zugrundeliegt. Die Moderne problematisiert den Symbolbegriff, auf dem diese bürgerliche literarische Tradition beruht, indem sie auf die vorbürgerliche, allegorische Darstellungsweise zurückgreift und sie für ihre Zwecke umfunktioniert. Im Zentrum der modernen Darstellungsweise steht die Verfremdungstechnik. Diese Technik ist in der allegorischen Darstellungsweise insofern vorgeprägt, als die Allegorie das sinnlich konkrete Detail aus seiner Gegenständlichkeit herauslöst und es in Beziehung zu einem abstrakten Begriff bringt. Anhand des Begriffs der Allegorie soll hier zunächst untersucht werden, inwiefern Anna Seghers für die Modernität eines Schriftstellers wie Kafka eintritt. Dabei scheint es, daß Anna Seghers im Gegensatz zu Kafka und seinen Kritikern eine volkstümliche Variante der Allegorie vertritt. Benjamins Allegorie-Studie und

Lukács' Auseinandersetzung mit ihr sollen herangezogen werden, um Anna Seghers' Standort schärfer herauszuarbeiten.<sup>4</sup>

Walter Benjamin bewertet im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die allegorische Darstellungsweise neu, die seit dem späten 18. Jahrhundert durch die Entwicklung des bürgerlichen Symbolbegriffs abgewertet wurde. Den zentralen Unterschied zwischen der allegorischen und der symbolischen Darstellungsweise erkennt Benjamin darin, daß das Symbol den Bruch zwischen dem Erkennbaren und dem Transzendentalen verschleiert und ihn durch eine Beziehung von Erscheinung und Wesen ersetzt.<sup>5</sup> Goethe habe diese Entwicklung durch seinen Symbolbegriff gefördert, der gegen ein allegorisches Kunstwerk gerichtet sei, das absichtlich zum Ausdruck eines Begriffs bestimmt werde. Goethe schreibt:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.<sup>6</sup>

Der bürgerliche Symbolbegriff wirkt noch in den Strömungen der modernen Ästhetik, wie Expressionismus und Symbolismus, nach. Auch der bürgerliche Realismus gründet auf einer Variante des Symbolbegriffs. In der Terminologie des bürgerlichen Realismus stellt das literarische Werk eine Beziehung zwischen den Zeichen und der Realität her. Das setzt voraus, daß die Realität abbildbar ist. Diese Präsupposition liegt ebenfalls der Kategorie des Typischen im sozialistischen Rea-

4 Die Verwendung vorrealistischer Darstellungsweisen zieht sich durch Anna Seghers' Gesamtwerk. So bezeichnet Walter Benjamin z. B. Anna Seghers' Roman *Die Rettung* als eine Chronik. Vgl. Walter Benjamin, "Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers Roman »Die Rettung«." In: Hella Tiedemann-Bartels (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 533

5 Walter Benjamin, "Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Band I/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 336

6 Johann Wolfgang Goethe, *Johann Wolfgang Goethe. Gesamtausgabe, Bd. XXI: Maximen und Reflexionen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, S. 31. Bei Goethe wird bereits der Trend sichtbar, die Allegorie gegenüber dem Symbol und das mystische Symbol gegenüber dem plastischen Symbol abzuwerten, der sich über Heinrich Heine bis in die marxistische Literaturkritik hinzieht.

lismus zugrunde. An dieser Stelle muß die stalinistische Variante des sozialistischen Realismus von Lukács' Theorie des sozialistischen Realismus unterschieden werden. Der stalinistische sozialistische Realismus degradiert die Realität zur Illustration vorgeprägter Begriffe, während Lukács das Typische als eine Abstraktion von den konkreten Einzelheiten des Alltags erkennt.

Der bürgerliche Symbolbegriff hängt aufs engste mit dem Naturbegriff des 18. Jahrhunderts zusammen. Creuzer unterteilt das Wesen des Symbols in vier Momente: "Das Momentane, das Totale, das Unergründliche ihres Ursprungs, das Notwendige".<sup>7</sup> Das plastische Symbol löst die Widersprüche dieser vier Momente auf, während das mystische Symbol an ihnen zerbricht. Das plastische Symbol verwischt den Bruch zwischen Natur und Wesen und gestaltet die Beziehung zwischen ihnen als eine harmonische. Creuzer unterscheidet zwischen der symbolischen und der allegorischen Darstellung wie folgt: "Diese bedeutet bloß einen allgemeinen Begriff, oder eine Idee, die von ihr selbst verschieden ist; jene ist die versinnlichte, verkörperte Idee selbst".<sup>8</sup> Das Wesen durchdringt und belebt die Natur; während diese dem Wesen eine sinnliche Gestalt verleiht. Das Wesen ist sowohl in der Natur als auch im plastischen Symbol präsent: "Jener Widerstreit zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen ist also aufgelöst, dadurch daß jenes, sich selbst begrenzend, ein Menschliches ward."<sup>9</sup> Die Erscheinung des Wesens sowohl in der Natur als auch im Symbol ist akausal und zeitlos; sie kann in jedem neuen, unvorhersehbaren Augenblick wieder aufblitzen. Creuzer bemerkt, daß die Wirkung des Symbols mit der Kürze zusammenhängt. Er vergleicht diese Wirkung mit einem Blitzstrahl, "der auf einmal die dunkle Nacht erleuchtet".<sup>10</sup> Da die Wahrheit rein intuitiv ist, kann sie nur wenigen Begabten zugänglich sein. Der Begriff des mystischen Symbols, der eine zentrale Rolle in der romantischen Poesie spielt, beruht auf der Einsicht, daß die begrenzten Formen der Natur und

7 Creuzer zit. nach W. Benjamin, [Anm. 5], S. 340

8 ebd., S. 341

9 ebd.

10 Vgl. W. Benjamin, [Anm. 5], S. 340



der Sprache kein angemessener Ausdruck des Unendlichen sein können. Die Form des Fragments verkörpert die Aporie dieses Unaussprechlichen im Gesprochenen.

Die Einsicht in die Bedeutung des allegorischen Bildes kann dagegen nur durch einen Prozeß der intellektuellen Argumentation und Überzeugung gewonnen werden, der potentiell unendlich ist. Peter Horn begründet diesen Prozeß so: "Das Sichtbare allein genügt nicht, um zu erkennen, es muß auch auf den Begriff gebracht werden, und erst in der Spannung zwischen dem Bild und dem Begriff ergibt sich die Einsicht."<sup>11</sup> Das impliziert, daß sich das sinnliche Bild und der abstrakte Begriff in der Allegorie höchstens einander annähern, aber nie zur Deckung gebracht werden können.<sup>12</sup> Die so errungene Einsicht ist daher genauso unabgeschlossen wie die Phänomene, "die sich zu keiner Totalität zusammenschließen".<sup>13</sup> Somit entlarvt die Allegorie jedoch die Präsenz der Wahrheit im Symbol als einen Trug, denn die Wahrheit kann, "wenn überhaupt, der Erscheinung nur durch gewisse Prozeduren und Operationen abgewonnen werden [...], die immer intellektuelle Unterscheidungen setzen."<sup>14</sup> Die dialektische Spannung zwischen dem Sichtbaren und dem Konzeptuellen bildet daher das Strukturprinzip der allegorischen Darstellung, das mit dem Strukturprinzip des fortschreitenden Epos verglichen werden kann.

Die Allegorie beruht auf einem alinearen Zeitkonzept, d. h. sie negiert die monokausale Verkettung von Anfang und Ende, Ursache und Wirkung. Das allegorische Emblem verweist auf die Zeichen, von denen es sich unterscheidet und denen es analog ist. Die Allegorie setzt die Mehrdeutigkeit des Zeichens voraus, die Benjamin wie folgt definiert: "Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten."<sup>15</sup> Das sinnliche Detail besitzt in der Allegorie keinen Wert für sich allein, sondern nur in bezug auf einen transzendenten

11 Peter Horn, "Symbol und Allegorie. »Mystisches Nu« und »Geschichte als Leidensgeschichte der Welt«. Zu Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels«". [unveröffentlichter Aufsatz, Universität Kapstadt], S. 4

12 Vgl. ebd., S. 6

13 ebd.

14 ebd., S. 5.

15 W. Benjamin, [Anm. 5], S. 350

Begriff. Die konkreten diesseitigen Gegenstände decken sich aber nie mit dem transzendenten Begriff, den der Allegoriker ihnen zuschreibt. Terry Eagleton erkennt den Wert der Allegorie darin, daß sie in diesem plötzlichen Übergang ihre Technik ausstellt, die das Symbol verschleiert: "Baroque allegory lays bare the device, posing motto and caption in blunt, obtrusive relation to the visual figure, defeating the mystifications of symbolism."<sup>16</sup>

Der Bruch zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat macht die dialektische Spannung von Konvention und Ausdruck sichtbar. Benjamin behauptet, daß "die Allegorie beides [ist], Konvention und Ausdruck; und beide sind von Haus aus widerstreitend. [...] Die Allegorie des XVII. Jahrhunderts ist nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention. Ausdruck der Autorität mithin, geheim der Würde ihres Ursprungs nach und öffentlich nach dem Bereiche ihrer Geltung."<sup>17</sup> Konventionell ist die Zuordnung der Bedeutungen zu den Dingen in der Allegorie. Das daraus entstehende Zeichensystem konstituiert eine Autorität, die sich durch die Konvention aufrechterhält. Die Wirkung der Autorität ist öffentlich - sie fordert die allgemeine Anerkennung ihrer Ordnung als die einzig wahre, aber ihr Ursprung ist geheim. Die Grundlage der Autorität in der Sprache ist die willkürliche Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten. An die Stelle dieses willkürlichen Ursprungs setzt die Autorität einen fiktiven, z. B. die Herrschaft "von Gottes Gnaden". Der allegorische Sinn konstituiert sich in einem anderen Zeichensystem, das potentiell die gesamte Geschichte des Bedeuten seit den Ursprüngen der Sprache umfaßt. Diese geschichtliche Breite der Allegorie ermöglicht es, daß sie längst vergrabene Bedeutungen zu neuem Leben erweckt.

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wird der bürgerliche Symbolbegriff, der die Transparenz vom Signifikanten auf das Signifikat voraussetzt, immer fragwürdiger. Die moderne Literatur entdeckt den der Sprache zugrundeliegenden Bruch zwischen dem Sichtbaren und dem Konzeptuellen wieder, der sie - unter

16 Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London: Verso, 1981, S. 22

17 W. Benjamin, [Anm. 5], S. 351

veränderten historischen Umständen - zur allegorischen Schreibweise zurückführt.<sup>18</sup> Dieser Bruch wird nun nicht mehr als Grundlage eines theologischen Weltbildes verstanden, sondern als Grundlage eines skeptizistischen und pessimistischen Weltbildes. Dieser Pessimismus steht im Konflikt zur Voraussetzung des Sozialismus, der sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts als neue geschichtstreibende Kraft durchsetzte, daß der Widerspruch zwischen Utopie und Realität, Theorie und Praxis in der Bewegung auf eine kommunistische Gesellschaft hin dialektisch aufgehoben werden könne.

Diese materialistische Auffassung darf aber nicht mit der optimistischen Fortschrittsideologie des Stalinismus gleichgesetzt werden, die die tatsächlichen Widersprüche des Sozialismus, wie er damals in der Sowjetunion und seinen Satellitenstaaten existierte, als "nicht-antagonistische" beiseite schob. Anstatt den Widerspruch zwischen dem Möglichen und dem Gegebenen als Motor des gesellschaftlichen Prozesses zu sehen, versuchte diese Ideologie, diese Kluft auf jeder Ebene zu schließen.

Vor dem Hintergrund des Marxismus-Leninismus erschien Lukács das allegorische Wesen des Avantgardismus als ideologisch höchst fragwürdig: "Denn gerade die Allegorie ist jene - an sich freilich äußerst problematische - ästhetische Kategorie, in welcher die Weltanschauungen künstlerisch zur Geltung gelangen können, die eine Zerspaltenheit der Welt infolge der Transzendenz ihres Wesens und letzten Grundes, infolge des Abgrunds zwischen Mensch und Wirklichkeit konstituieren."<sup>19</sup> Die Allegorie als ästhetische Stilrichtung ist deshalb so tief problematisch, weil sie die "Diesseitigkeit als künstlerische Weltanschauung prinzipiell ablehnt".<sup>20</sup> Während die Transzendenz in der Allegorie in Byzanz und bei Giotto den immanenten Tendenzen gegenüber ein fortschrittliches Element enthält, bezieht sich die Transzendenz der avantgardistischen Literatur bereits auf ein Vergangenes, ein

18 Siehe Kapitel 2, in dem ich auf die Ursachen dieses Bruchs eingehe.

19 Georg Lukács, "Die Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus". (1957) In: *Georg Lukács. Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 492f

20 ebd., S. 493

“Nicht-mehr”; “ihre Transzendenz [beinhaltet], mehr oder weniger bewußt, ein Kündigen jeder möglichen Immanenz, jedes möglichen diesseitigen, der Welt selbst innewohnenden Sinnes im Leben des Menschen, in seiner Wirklichkeit”.<sup>21</sup> Lukács behauptet, daß die moderne Allegorie den “immanenten Zusammenhang der Welt” zerreiße, durch den das Detail seinen unverwechselbaren Stellenwert erhalte und ihn durch eine “abstrakte Partikularität” ersetze.<sup>22</sup> Am Beispiel Kafkas zeigt Lukács, daß die moderne Allegorie zu einer Entrealisierung der Welt führe. Kafka abstrahiere die

von ihm selbst, von seinem Allegorisieren, von seinem transzendenten Nihil zur Nichtigkeit entwerteten Momente des Alltagslebens. Und eben wegen dieser allegorischen Transzendenz kann er nicht den Weg des Realismus einschlagen: das ihn so suggestiv affizierende einzelne zur Besonderheit des Typischen erheben. Im Gegenteil: gerade ihre Partikularität, ihr von ihm selbst als nichtig erkanntes, partikulares *hic et nunc* wird unmittelbar in die dünne Luft einer völlig inhaltlosen, weil vom Nichts aus determinierten Abstraktheit erhoben.<sup>23</sup>

Obwohl Lukács die grundlegende Diskrepanz zwischen dem sichtbaren Ding und dem abstrakten Begriff erkennt, fällt er auf ein Realismuskonzept zurück, das diese Einsicht negiert. Dadurch propagiert er aber ein im Grunde geschlossenes und harmonisches Weltbild.<sup>24</sup>

Vor dem Hintergrund von Benjamins und Lukács’ unterschiedlicher Interpretation der modernen Allegorie soll nun Anna Seghers’ Verwendung der Allegorie in der Reisebegegnung und ihr Verhältnis zur Moderne untersucht werden.

In ihrer Allegorie des Erbes und des Erbens untergräbt Anna Seghers ein Gesetz des realistischen Erzählens, nämlich die historische Determiniertheit der ästhetischen Figuren. Sie läßt die drei Autoren für die Dauer der Reisebegegnung aus ihrem historischen Kontext heraustreten, ohne ihre historische Gebundenheit dadurch prinzipiell zu negieren. So kehrt jeder nach der Reisebegegnung in seine

21 ebd.

22 ebd., S. 496

23 ebd., S. 498

24 Das kulturpolitische Anathema der Allegorie in der DDR geht auf die Formalismus-Debatte zurück. Vgl. Rainer Nägele, “Trauer, Tropen und Phantasmen: Ver-rückte Geschichten aus der DDR.” In: P.U. Hohendahl und P. Herminhouse (Hg.), *Literatur der DDR in den 70er Jahren*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983

Zeit und an seinen Ort zurück: "Gogol" in das Zarenreich, "Hoffmann" in das Metternich-Regime. Nur "Kafka" bewegt sich nicht, sondern bleibt in der tschechischen Republik des frühen 20. Jahrhunderts. Obwohl die Frage nach den ästhetischen Reaktionen der drei Schriftsteller auf die jeweilige sozio-historische Situation, in der sie lebten und schrieben, im Zentrum des Autoren-Gesprächs steht, hält sich Anna Seghers in ihrer Darstellung dieses Gesprächs nicht an das Gesetz der historischen Überprüfbarkeit. So löst sie die Kategorien der Zeit und des Raums, der Realität und der Perspektive aus bestimmten historisch begrenzten "Poetiken" heraus, wie der romantischen, der realistischen und der modernen, um sie in der Auseinandersetzung zwischen ihren Vertretern in der Erzählung zu relativieren. Dadurch praktiziert sie eine Möglichkeit der ästhetischen Reaktion auf ihre spezifische sozio-politische Lage, die nicht von der Theorie des sozialistischen Realismus diktiert ist. Im Gegenteil, sie relativiert implizit dessen Realitätsbegriff als historisch begrenzt und überholbar.

## 1.2 Intertextualität, Produktivität und Textverarbeitung in der Erzählung *Die Reisebegegnung*

Obwohl die Erzählung *Die Reisebegegnung* die Produktionsbedingungen der Texte von den drei Autoren mitreflektiert, liegt ihr Hauptakzent auf deren Rezeptionsbedingungen. Die Möglichkeit, daß jeder Leser neue Aspekte eines Textes entdeckt, erhält die Literatur lebendig. Die Figuren der Schriftsteller stehen so in einem ständigen Austausch mit ihren Vorgängern und ihren Zeitgenossen, deren Leser sie zugleich sind. So interessieren Gogol die realistischen Elemente von Hoffmanns phantastischen Geschichten und Kafka die phantastischen Elemente beider Autoren. Die geschichtliche Dimension der Literatur (ihre intertextuelle Funktion) äußert sich jedoch in dem Augenblick, wo der Leser mit dem vorgefundenen Text nicht übereinstimmt. Indem er diese Abweichung markiert, beginnt er, in die Geschichte einzugreifen, um einen neuen Text zu produzieren.

Im Hinblick auf *Die Reisebegegnung* geht es mir nicht in erster Linie darum, die Bezüge zu anderen Texten aufzudecken, sondern um an diesem besonderen Text

die Verarbeitung anderer Texte aufzuzeigen und zwar nicht nur literarische, sondern auch kulturpolitische, literaturkritische und theoretische dieser Zeit. Mit Hilfe des Begriffs der Intertextualität möchte ich den Blick weg vom Produkt, dem Objekt, auf den Prozeß, die Produktivität des Schreibens lenken.

Julia Kristeva führt den Begriff der Intertextualität ein, um semiotische Praktiken zu beschreiben, die zwar aus der Sprache hervorgehen, aber über die Kategorien hinausgehen, die "zur Beschreibung sprachlicher Sachverhalte herangezogen werden".<sup>25</sup> Sie definiert den Text als

translinguistischen Mechanismus, der die Anordnungen der Sprache umgestaltet, indem er eine kommunikative »Parole«, deren Zweck die unmittelbare Information ist, zu vergangenen oder gleichzeitig wirkenden Aussagen in Beziehung setzt. Folglich ist der Text eine *Produktivität* (*productivité*). Das bedeutet: 1. Sein Verhältnis zur Sprache, in der er eine bestimmte Stellung einnimmt, hat redistributiven (konstruktiv-destruktiven) Charakter; folglich sollte er eher mit logischen als mit rein linguistischen Kategorien erfaßt werden; 2. Er ist eine Textverarbeitung (*permutation de textes*), eine Intertextualität: Im Bereich eines Textes überschneiden und neutralisieren einander mehrere Aussagen, die anderen Texten entstammen.<sup>26</sup>

*Die Reisebegegnung* ist eine Erzählung über Literatur. In ihr übernimmt Anna Seghers Strukturen bereits existierender Texte und wertet sie um. Offen und versteckt verarbeitet die Autorin die Texte der Dichter, die auch als Figuren in ihrer Erzählung auftreten. Da die Stellung dieser Dichter (vor allem die Kafkas) im sozialistischen kulturellen Erbe umstritten ist, kann eine intertextuelle Analyse der Erzählung die Interdependenz verschiedener Darstellungsweisen aufzeigen, die die ideologischen Oppositionen, wie "bürgerlicher Modernismus"/"sozialistischer Realismus", "reaktionär"/"fortschrittlich", "dekadent"/"gesund", "bürgerlich"/"sozial-

25 Julia Kristeva, "Der geschlossene Text". In: Peter V. Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 194

26 ebd.; Vgl. dazu auch Italo Calvino, *The Literature Machine*. London, 1987

stisch" durchkreuzt.<sup>27</sup> Der Erzähltext konstituiert in diesem Verfahren jedoch wiederum ein Ideologem. Das Ideologem ist die intertextuelle Funktion, die während der Lektüre auf den "verschiedenen Ebenen einer jeden Textstruktur" Gestalt annimmt und das sozio-historische Koordinatensystem liefert, in dem der Text entsteht.<sup>28</sup> Kristeva definiert das Ideologem eines Textes als "Brennpunkt, in welchem der erkennenden Ratio die Umformung *der Aussagen* [...] als Gesamtheit [...] erscheint".<sup>29</sup>

Der Erzähleingang der *Reisebegegnung* schreibt Wortsequenzen aus dem Anfang von Kafkas Roman *Das Schloß* um. In Kafkas *Schloß* kommt eine anonyme Person, die nur mit der Chiffre K. bezeichnet wird, spätabends an einem unbestimmten Ort an. Im Vergleich dazu, beschreibt Anna Seghers im ersten Satz der *Reisebegegnung* die Ankunft einer Person, die zunächst nur als "Hoffmann" identifiziert wird, zu einer bestimmten Zeit, frühmorgens, an einem bestimmten Ort, nämlich Prag. Erst weitere Signale, wie z. B. die Erwähnung des "Kanzelarius Lindhorst" [eigentlich Archivarius], mit dem "Hoffmann" schlafend über das Meer auf dessen Insel fährt, und die Erwähnung des Namens "Gogol", mit dem sich "Hoffmann" in einem Prager Café verabredet hat, verraten, daß es sich um den Schriftsteller E. T. A. Hoffmann handelt.<sup>30</sup> Diese Vermutung wird in "Hoffmanns" Gespräch mit dem jungen Dichter, der in der Fensternische des Cafés sitzt und ununterbrochen schreibt, bestätigt. "Hoffmann" stellt sich dem jungen Dichter vor, von dem er sich eine Leseprobe erbittet. Dieser gibt sich daraufhin als "Franz Kafka" zu erkennen.<sup>(87)</sup> Die Position des Subjekts in Seghers' erstem Satz suggeriert, daß es der Ursprung seiner Handlung ist. Es scheint kein Zweifel daran zu bestehen: "Hoff-

27 Sigrid Bock versteht die *Reisebegegnung* als eine Möglichkeit, zu beschreiben, "wie in unserem Jahrhundert sich auf der einen Seite ein Prozeß der Differenzierung zwischen bürgerlich-humanistischem und sozialistischem Erzählen vollzieht und, auf der anderen Seite, beides doch zusammengehört, eine Einheit darstellt, ein gemeinsames Suchen, einer kompliziert gewordenen Wirklichkeit erzählend gerecht zu werden". Vgl. Sigrid Bock, "Anna Seghers liest Kafka". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 30, 1984, S. 900

28 J. Kristeva, [Anm. 25], S. 195

29 ebd.

30 Für diese Art des Verweises auf eine Schriftsteller-Figur hätte jedoch auch Georg Büchners *Lenz* Pate stehen können. Während Büchner diese Benennung jedoch beibehält, erwähnt Anna Seghers die Anfangsbuchstaben der Figur "Hoffmann" und stellt somit den Bezug zur Person des Schriftstellers unübersehbar her.

mann kam frühmorgens in Prag an." (85) Durch die Angaben von Person, Ort und Zeit erweckt Anna Seghers den Anschein, daß der Satz eine wirkliche Begebenheit schildere. In Kafkas Romananfang dagegen steht das anonyme Subjekt, das eher als Objekt seiner Umwelt zu bezeichnen wäre, weder am Anfang noch am Ende einer sinnvollen Bewegung: "Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag im tiefen Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor."<sup>31</sup>

Über die Reise an diesen anonymen Ort erfährt der Leser nichts Näheres. Das Ziel der Reise, vermutlich das Schloß, verschwindet ebenfalls im Nebel und in der Finsternis. Kafkas Protagonisten erfahren die Zeit nicht als Progression auf ein Ziel hin, sondern als widersprüchliche Bewegung, die das Ziel mal nahe und greifbar, mal fern und unerreichbar erscheinen läßt. Da sich das Ziel erst in der Vorstellung eines Subjekts konstituiert, ist es nicht ein für alle Mal festgesetzt und muß daher in jeder neuen Situation revidiert werden. Dieser Wandlungsprozeß, den Kafkas Figuren durchmachen, ist ein höchst widersprüchlicher. Dagegen erscheint die Zeitstruktur der *Reisebegegnung* konventionell: Zwei Schriftsteller verabreden sich zu einem Gespräch in einem Café, treffen dort einen fremden Kollegen und Gesprächspartner und gehen schließlich wieder auseinander. Die Reisebegegnung hat keine offensichtliche Wirkung auf ihre Teilnehmer, außer auf ihre Zeugen, die Leser, die über die Implikationen dieser Begegnung nachdenken.

Obwohl für K.s Existenz weder Personen, Dokumente oder Daten, noch ein allwissender Autor bürgen können, muß der Leser dennoch seine Existenz in dem Roman annehmen. Der Anfang des *Schlusses* kombiniert eine auktoriale Erzählhaltung mit der Ungewißheit des Protagonisten. So macht uns z. B. der Erzähler auf das Schloß aufmerksam, das K. nicht sehen kann. In der *Reisebegegnung* dagegen entsteht diese Ungewißheit nicht so sehr aus der Darstellung der einzelnen Schrift-

31 Franz Kafka, *Das Schloß*. Frankfurt am Main: Fischer, 1983 (1963), S. 7. Alle weiteren Zitate aus dem *Schloß* sind mit "S" markiert.



steller-Figuren, die eine Ähnlichkeit zu ihrem jeweiligen historischen Gegenüber aufweisen, als aus der Möglichkeit ihrer Zusammenkunft, die jedem historischen Wahrscheinlichkeitsgesetz trotzt. Anna Seghers verbindet die auktoriale Haltung des sozialistisch-realistischen Erzählers mit der Ungewißheit der phantastischen Erzählweise. Sie benutzt die Namen der Schriftsteller als Zeichen, die sich auf eine vorgegebene historische Realität beziehen. Die Erzählung suggeriert, daß die Begegnung zwischen "Hoffmann" und "Gogol" wahrscheinlich gewesen wäre. "Hoffmann" überlegt sich: "Ohnedies lag Dresden, wo er manches besorgen mußte, nicht allzuweit von Prag. Auch Gogol verlor nicht viel Zeit, wenn er von hier aus in sein eignes Land fuhr." (85) Ein Blick auf die Lebensdaten der beiden Dichter ergibt jedoch, daß Gogol dreizehn Jahre alt war, als Hoffmann starb.<sup>32</sup> Die Zeichen funktionieren daher nur auf der paradigmatischen Achse, aber nicht auf der syntagmatischen Achse. Durch die Konfiguration der drei Schriftsteller entsteht ein verrückter Satz.

Indem die Autorin jedoch die zeitlichen Grenzen der realistischen Darstellung auflöst, weist sie auf die Fiktionalität des "getreuen Abbilds der Realität" hin, das die Poetik des sozialistischen Realismus fordert. Der phantastische Einfall verstößt gegen das Zeitgesetz des sozialistischen Realismus und führt ein Moment der Ungewißheit in die Erzählung ein, das Neugierde und Lust hervorruft. Der phantastische Einfall macht die historische Ungleichzeitigkeit deutlich, die die Voraussetzung eines dialektischen Erbebegriffs bildet. Durch den Vorgang des Erbens werden unabgeschlossene Momente der Vergangenheit reaktualisiert, d. h. sie gewinnen unter den sozio-historischen Bedingungen der Gegenwart eine neue Bedeutung. Die Literatur ist ein solcher Bereich, in dem das Subjekt aus seinen historischen und sozialen Zwängen heraustreten und die unrealisierten Möglichkeiten wiederentdecken kann, die seiner Zeit und Existenz zugrundeliegen, um den Kurs der Geschichte zu verändern. Die *Reisebegegnung* ließe sich im Zeitraum zwischen 1919, dem Zerfall der Habsburger Monarchie, und 1924, Kafkas Todes-

32 Die Lebensdaten der drei Autoren sind: Hoffmann: 1776 - 1822; Gogol: 1809 - 1852; Kafka: 1883 - 1924.

jahr, ansiedeln. Anna Seghers sieht diese Auflösung des Alten jedoch im Zusammenhang des Neuanfangs, der sich in der russischen Revolution 1917 anbahnte. Sie fragt nach dem Verhältnis dieser welthistorischen Ereignisse zur Literatur: Welche Bedeutung haben die vorangegangenen literarischen Strömungen noch nach diesen Einschnitten und wie sollen sich die gleichzeitigen und späteren Schriftsteller zu diesen Umbrüchen verhalten? Anna Seghers stellt diese Problematik auf volkstümlich allegorische Weise dar und versucht, Lösungen anzudeuten.

Vorausgesetzt, daß die Hypothese stimmt, daß Anna Seghers den Anfang von Kafkas *Schloß* umformt, ist es bezeichnend, daß sie die Zeit der Ankunft um zwölf Stunden verschiebt, d. i. von "spätabends" nach "frühmorgens". Diese Nacht nimmt eine unterschiedliche Stellung in den jeweiligen Texten ein. Anna Seghers fügt sie als Rückblende in die Erzählzeit ein: "Er war an der sächsischen Grenze in das Fahrzeug umgestiegen, das die Tschechen mit Vorliebe benutzten. Es schnaufte und ratterte. Zuerst war es Hoffmann leicht schwindlig. Doch die Elbe, die noch im Mondlicht schimmerte, nahm seine Gedanken gefangen und bald seine Träume. Da fuhr er schlafend über das Meer, mit dem Kanzelarius Lindhorst, der ihn eingeladen hatte auf seine Insel." (85) Die Verschränkung von Traum und Realität in dieser Rückblende sprengt das zeitliche Kontinuum des strengen sozialistisch realistischen Erzählens, das eine lineare Beziehung zwischen Ursache und Folge voraussetzt.<sup>33</sup> Anna Seghers stellt die Irrealität der Reisebegegnung dagegen aus, ohne sie zu begründen und dadurch aufzulösen. Die realistischen Details der nächtlichen Reise, z. B. die Überschreitung der sächsischen Grenze, die Vorliebe der Tschechen für das Fahrzeug, das "Hoffmann" fremd, aber den Lesern des 20. Jahrhunderts als Eisenbahn bekannt ist, und "Hoffmanns" leichter Schwindel weisen nicht auf eine wahrscheinliche, sondern auf eine metaphorische Reise hin. Die Rückblende auf die Nacht zeichnet eine Reise in die - durch die Figur des Kanzelarius Lindhorst

33 Die kunstvolle Verknüpfung von Rahmen- und Binnenerzählungen in Storms Novelle *Der Schimmelreiter* zeigt eine sehr komplexe Variante der realistischen Strukturierung der Zeit. Obwohl Storm das narrative Kontinuum durch die Anordnung der Rahmen- und Binnenerzählungen unterbricht, behält er es dennoch auf den jeweiligen Text- und Zeitebenen bei.

verkörperten - Zwillingsbereiche des Traums und der Kunst nach, die auf die Begegnung der Schriftsteller am nächsten Tag extrapoliert wird.

Anna Seghers ersetzt also die Chiffre K. durch die Figur des phantastischen Erzählers "Hoffmann" und verleiht ihr somit scheinbar eine konkrete historische Existenz. Diese Tendenz wird durch die genaue Beschreibung des Ortes verstärkt. Vor seiner Verabredung mit "Gogol" hat "Hoffmann" noch Zeit, die Stadt zu besichtigen. Er kommt aber nur bis auf die Karlsbrücke, von der aus die Spiegelbilder der Statuen und des Hradschin auf dem gegenüberliegenden Ufer des Flusses seinen Blick fesseln. Die Burg wird aus "Hoffmanns" Perspektive so beschrieben: "sie war eine Stadt für sich mit Kirchtürmen, Dächern, langgezogener Hofmauer; sie herrschte über die Stadt. Kein Wunder, daß sich die Kaiser darum gerissen hatten, aus dieser Burg zu herrschen, die in Wirklichkeit selbst herrschte".(85f.) Indem Anna Seghers den Hradschin an die Stelle der "scheinbaren Leere" setzt, wo Kafkas K. das Schloß erwartet, versucht sie die Ungewißheit über das Ziel der Reise auszuschalten, die ein besonderes Merkmal der Erzählweise Kafkas ist. Diese Ungewißheit hängt nicht bloß mit der schlechten Sicht am Abend der Ankunft zusammen; sie ist auch in K.s Beschreibung des Schlosses am nächsten Morgen evident:

Es war weder eine alte Ritterburg noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinander stehenden niedrigen Bauten bestand; hätte man nicht gewußt, daß es ein Schloß sei, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K., ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte, war nicht zu erkennen.(S13)

Das Schloß ist nicht durch äußere Zeichen als Schloß erkennbar, sondern bekommt die Bedeutung "Schloß" erst durch das Wissen des Betrachtenden. K. zweifelt jedoch selbst an diesem Wissen. Auf die Aufforderung eines niedrigen Schloßbeamten, seine Aufenthaltserlaubnis vorzuzeigen, antwortet K.: "In welches Dorf habe ich mich verirrt? Ist denn hier ein Schloß?"(S7); und als die Schloßbehörde seine Anstellung als Landvermesser bestätigt, denkt K. über die Implikationen dieser Nachricht nach: "Das Schloß hatte ihn also zum Landvermesser ernannt."(S10)

“Hoffmanns” Vorstellung der Beamten des Hratschin als einer Rangordnung steht im diametralen Gegensatz zu K.s Wissen um die Stellung der Schloßbeamten. “Hoffmann” schließt von der Architektur des Hratschin, hoch über der Stadt, auf dessen innere Machtstruktur: “Der da oben sein Amt ausübte, war sicher stolz, selbstbewußt. Auch seine höchsten und kleinsten Beamten waren wohl selbstbewußt, stolz, jeder gemäß seiner Rangordnung.”(86) In Kafkas *Schloß* zerstören die Äußerungen des Gemeindevorstehers jedoch jegliche Illusion über eine Beamtenhierarchie. K. hört ihm nur zu, um einen “Einblick in das lächerliche Gewirre [zu] bekomme[n], welches unter Umständen über die Existenz eines Menschen entscheidet”.(S64) Diese Beamten handeln und urteilen daher nicht im Rahmen einer Rechtsordnung, sondern rein nach Willkür. Lukács charakterisiert sie treffend als “brutal, bestechlich, ungerecht, bürokratisch-pedantisch, aber zugleich unzuverlässig, unverantwortlich”.<sup>34</sup> Walter Benjamin weist darauf hin, daß die Unbestimmbarkeit, die das wesentliche Merkmal der Figuren Kafkas ist, den Begriff der Hierarchie grundsätzlich ausschließt:

Keine hat ihre feste Stelle, ihren festen, nicht eintauschbaren Umriß: keine die nicht im Steigen oder Fallen begriffen ist; keine die nicht mit ihrem Feinde oder Nachbarn tauscht; keine welche nicht ihre Zeit vollbracht und dennoch unreif, keine welche nicht tief erschöpft und dennoch erst am Anfang einer langen Dauer wäre. Von Ordnungen und Hierarchien zu sprechen, ist hier nicht möglich.<sup>35</sup>

Indem Anna Seghers Kafkas “Schloß” durch eine historisch konkrete Burg ersetzt, vereinfacht sie Kafkas komplexe Darstellung der Macht, auch wenn sie die historisch spezifischen Herrschaftssysteme durch die Zeitverschiebung enthistorisiert und den Hratschin zu einem Symbol der Macht macht. So will die Figur “Hoffmann” das Schloß in Kafkas Roman als symbolische Darstellung der inneren Macht des Hratschin verstanden wissen, was “Kafka” weder bestätigt, noch verneint.(89) Anna Seghers siedelt die Macht in dem architektonischen Äußeren an,

<sup>34</sup> G. Lukács, [Anm. 19], S. 497

<sup>35</sup> Walter Benjamin, “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”. In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II/2*. (Hrsg. von) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 415

in dem sich eine Regierung und ihre Verwalter darstellen, während bei Kafka die Macht sich in ihrer Abwesenheit konstituiert. Sie beruht auf keinem rationalen Gesetz, aber sie kann letztendlich über eine menschliche Existenz entscheiden.<sup>36</sup> K., der Fremde in dem Dorf, erkennt den Unterschied zwischen den Herren und dem gewöhnlichen Volk als arbiträr, ohne jedoch aufgrund dieser Einsicht handeln zu können. Um seine Bestimmung als Landvermesser zu erfüllen, muß K. die Behörden von der Notwendigkeit seines Berufs überzeugen, d. h. er muß sich auf die willkürlichen Machtgrenzen der Behörden einlassen. Diese Grenzlinie zu ignorieren bedeutete, wie Amalia, von der Gesellschaft ausgestoßen zu werden.

Die unterschiedliche Interpretation der Blickrichtung von der Brücke auf das Schloß bzw. auf die Burg in den beiden Texten deutet die unterschiedliche Perspektive Anna Seghers' und Kafkas auf die soziale Situation der Entfremdung an. Anna Seghers' Umformung der Wortsequenzen aus dem Roman *Das Schloß* enthält eine indirekte Kritik an Kafkas pessimistischer sozialer Perspektive. In den ersten Sätzen des *Schlusses* beschreibt Kafka einen Zustand der Unsicherheit und Hoffnungslosigkeit, aus dem es für K. im Verlaufe des Romans keinen wirklichen Ausweg gibt. Die Isotopie-Ebene des Zu-Spät-Ankommens wird durch die Tageszeit "spät-abends" angedeutet und durch die Hinweise auf "Schnee" und damit "Winter" fortgeführt. Diese Isotopie-Ebene deutet Anna Seghers um, indem sie von der Perspektive des sozialen Fortschritts ausgeht. "Frühmorgens" ist ein Zeichen dieser optimistischen Grundhaltung. Den Pessimismus Kafkas relativiert Anna Seghers, indem sie ihn nur im Kontext des historischen Umbruchs und seiner persönlichen Krankheitsgeschichte und Todesangst gelten läßt. Diese Kritik soll in einem späteren Kapitel anhand des Gesprächs der drei Autoren überprüft und ergänzt werden.<sup>37</sup>

Der Eindruck der Ausweglosigkeit in Kafkas *Schloß*, der durch Zeichen wie "Schnee", "Nebel" und "Finsternis" und die Anonymität der Person, des Ortes und der Zeit erweckt wird, wird durch die Unschlüssigkeit K.s verstärkt, als er lange in

36 Diese Machtstruktur tritt besonders deutlich in dem Verhältnis des Sohnes zum Vater in Kafkas Erzählung *Das Urteil* hervor.

37 Vgl. Kapitel 4, in dem ich die Positionen der drei Autoren ausführlicher bespreche.

die "scheinbare Leere" emporschaut. Die Ungewißheit, die aus der Anonymität hervorgeht, ist ein typisches Merkmal der Realität, die Kafka durch seine Sprache konstruiert. In dieser Realitätskonstruktion sind Namen und historische Daten austauschbar.<sup>38</sup> Kafka geht davon aus, daß die Wahrheit über die Zeit, in der er lebt, nicht ihren konkreten Details immanent ist, sondern ein Begriff, der sich erst aus einem Denkprozeß herauschälen muß, aber durch die Rückkoppelung an die Praxis ständig mit neuen Widersprüchen konfrontiert wird. Diese Widersprüche schließen die Wünsche des erkennenden Subjekts und die Suggestionen seiner Mitmenschen mit ein und machen so eine absolute Wahrheit fast unmöglich. Um eine Erkenntnis der Wahrheit überhaupt zu ermöglichen, die immer schon durch diesen Prozeß relativiert ist, ist es notwendig, die Tatsachen der Alltagsrealität zu verfremden.

Ein weiterer bedeutender Unterschied zwischen Kafkas und Anna Seghers' Erzählweise äußert sich in der Satzstruktur. Wie die Hypotaxe den Stil von Kafkas Roman, so charakterisiert die Parataxe den Stil der Novelle Seghers'. Dieser Unterschied läßt sich schon am ersten Satz der jeweiligen Texte ablesen: Während *Das Schloß* mit einem Satzgefüge beginnt ["Es war spätabends, als K. ankam."], fängt *Die Reisebegegnung* mit einem einfachen Hauptsatz an ["Hoffmann kam frühmorgens in Prag an."]. In Anna Seghers' offenen Kafka-Zitaten, z. B. wenn "Kafka" aus dem *Schloß* und dem *Kübelreiter* liest, tritt dieser Unterschied jedoch noch deutlicher hervor. Indem Anna Seghers Kafkas Satzstruktur kürzt und vereinfacht, um sie ihrem Stil anzupassen, nimmt sie etwas von seiner Komplexität, aber sie hebt auch Charakteristisches hervor, wie Hans Richter zu Recht behauptet:

Die Reduktion der Sätze auf weniger als ihren halben Wortbestand nimmt ihnen fraglos etwas Charakteristisches: die ungewöhnlich reiche Fluktuation der im Text vergegenständlichten Empfindungen, die präzise Verdeutlichung der Undeutlichkeit von Lage und Befinden des K. Aber die Fassung der Seghers verstärkt auch Charakteristisches: das Konzise

<sup>38</sup> Walter Benjamin stellt den Unterschied zwischen Lukács' und Kafkas Zeitkonzept so dar: "Wie Lukács in Zeitaltern so denkt Kafka in Weltaltern." Vgl. W. Benjamin [Anm. 35], S. 410

des Ausdrucks und mit ihm seinen inhaltlichen Kern, das Konflikthafte, die Erfahrung des unlösbaren Widerspruchs.<sup>39</sup>

Das offene, vor allem aber das versteckte Zitat aus dem *Schloß* verraten Anna Seghers' Anerkennung für Kafka. Sie erkennt in seiner Schreibweise zwar ein Symptom der Krankheit und Todesangst, die durch den sozio-politischen Kontext seines Lebens mitgeprägt wurden, gibt jedoch durch kleine, aber signifikante "Korrekturen" an Kafkas Texten zu erkennen, daß sie seine pessimistische Haltung nicht teilt. Sie nimmt diese "Korrekturen" im Lichte der fortschrittlichen historischen Bewegung vor, die durch Revolutionen und Brüche markiert sind. Das Jahr 1919, in dem ein demokratischer Staat die Habsburger Monarchie ablöste, stellt eine solche Zäsur dar. Das Nebeneinanderstellen dieser Zäsur mit der Russischen Revolution 1917 macht die Ungleichzeitigkeit historischer Veränderungen sichtbar: Während die Arbeiterklasse in Rußland bereits zur Macht gelangt ist, beginnt das Bürgertum Mittel- und Osteuropas erst, die politische Macht zu ergreifen. "Kafka" sieht sein Scheitern vor diesem Hintergrund: "Die Habsburger Monarchie zerfiel, und ich dachte nur an mich selbst. Masaryk zog in den Hradschin. Und ich dachte nur an mich selbst. Die Revolution fegte über die Länder. Und ich dachte nur an mich selbst." (98) Die kollektive politische Handlung scheint hier als Alternative zur Isolation des Individuums durch, die "Kafka" aber nicht mehr praktizieren kann. Indem Anna Seghers Kafkas Texte vom Standort des Sozialismus des späten 20. Jahrhunderts umbildet, löst sie diese Möglichkeit ein. Ihr Optimismus, der auf der Bejahung dieser historischen Entwicklung beruht, konstituiert ein zentrales Ideologem der *Reisebegegnung*.

In der *Reisebegegnung* zitiert Anna Seghers neben dem Anfang aus Kafkas Roman *Das Schloß* Strukturen aus E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Ritter Gluck* und Gogols Roman *Tote Seelen* und wertet sie um. So bildet die Begegnung der zwei verstorbenen Schriftsteller mit "Kafka" in einem Prager Café eine strukturelle

<sup>39</sup> Hans Richter, "Der Kafka der Seghers". In: *Sinn und Form*. Bd. 35, 1983, S. 1 174f. Richter beschreibt hauptsächlich die Zitiertechnik Anna Seghers' und geht auf Parallelen zwischen dem *Schloß* und der *Reisebegegnung* kaum ein.

Parallele zur Begegnung des Erzähl-Ichs im *Ritter Gluck* mit dem verstorbenen Komponisten Christoph Willibald Ritter von Gluck in einem Berliner Café zweiundzwanzig Jahre nach dessen Tod.<sup>40</sup> Diese Zeitverschiebung, die nur in der Erinnerung oder Phantasie möglich ist, deutet darauf hin, daß ein Kunstwerk nicht nur für den Augenblick existiert, in dem es entsteht, sondern daß es auch darüber hinaus wirkt. Es wirkt in jedem Augenblick neu, da die veränderten Rezeptionsbedingungen einen neuen Blick auf das Kunstwerk erlauben. So entdeckt jede Generation andere Kunstwerke als ihre Vorgänger wieder oder greift andere Aspekte derselben Kunstwerke auf. In diesem Dialog mit vergangenen Kunstwerken definiert jede Generation ihre besondere historische Position. Michail Bachtin erkennt darin das dialogische Prinzip der Kulturgeschichte, das Tzvetan Todorov so beschreibt:

Even *past* meanings, that is those that have arisen in the dialogue of past centuries, can never be stable (completed once and for all, finished), they will always change (renewing themselves) in the course of the dialogue's subsequent development, and yet to come. At every moment of the dialogue, there are immense and unlimited masses of forgotten meanings, but, in some subsequent moments, as the dialogue moves forward, they will return to memory and live in renewed form (in a new context).<sup>41</sup>

Wie Gogol Hoffmann im Kontext der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neu bewertet, so reaktualisiert Kafka Hoffmann und Gogol im Kontext des frühen 20. Jahrhunderts und Anna Seghers erneuert die Bedeutung der Texte aller drei Schriftsteller im literaturpolitischen Kontext der DDR der frühen siebziger Jahre. Somit stellt *Die Reisebegegnung* das ihr zugrundeliegende dialogische Prinzip aus.

Das Gespräch über Kunst, das in der *Reisebegegnung* von Künstlern und daher Praktizierenden geführt wird, weist eine lange Tradition von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* über Büchners *Lenz* bis zu Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends* auf. Diese Schriftsteller bevorzugen die Gesprächsform in ihren Überlegungen zur Kunst, da im Gespräch sich die verschiedenen Standpunkte gegenseitig ergänzen. So entsteht ein facettenreiches Bild der Wahrheit, die die Kunst mit

40 Der Ritter von Gluck starb 1787 und die Begegnung fand, wie der Untertitel der Erzählung angibt, 1809 statt.

41 Tzvetan Todorov, *Mikhail Bachtin. The Dialogical Principle*. (Übers. von) Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, S. 110



ihren besonderen Mitteln zu konstruieren versucht. Da das Gespräch potentiell unabschließbar ist, verhindert es die Verfestigung eines absoluten, statischen Wahrheitsbegriffs und läßt an dessen Stelle einen relativen Wahrheitsbegriff treten. Der künstlerische Prozeß, der auf diesem dialogischen Prinzip beruht, sprengt somit die Vorstellung einer geradlinigen Vorwärtsbewegung, indem er eine alineare Bewegung vollzieht. Die Wahl der Gesprächsform ermöglicht es Anna Seghers, die Regeln des sozialistischen Realismus zu subvertieren. Dennoch löst Anna Seghers sich nicht vollständig von den Normen dieser Literaturmethode. Die Reichweite ihrer Normabweichung soll im folgenden herausgearbeitet werden.

Das Thema der Künstlerproblematik wird in den beiden Texten (*Ritter Gluck*, *Die Reisebegegnung*) unterschiedlich bewertet. Die Künstlerproblematik äußert sich im Zwiespalt zwischen der künstlerischen Produktionsweise und der bürgerlichen Karriere. Hoffmann und Kafka wurden durch diesen Zwiespalt aufgerieben, indem sie neben ihrer schriftstellerischen Tätigkeit auch noch einen Beruf ausübten. Als Gogol der Einstieg in die Beamtenlaufbahn mißlang, war er auf die finanzielle Unterstützung seiner Mutter angewiesen, da der Ertrag seiner literarischen Arbeit zum Leben nicht ausreichte. Der Wert eines Kunstwerks steht in keinem Verhältnis zu der Arbeit, die ein Künstler in es steckt. Die Zeit der künstlerischen Produktion läßt sich nicht in Stunden messen, wie etwa die Zeit eines Fabrikarbeiters, der eine Massenware herstellt. Die Qualität eines Kunstwerks und der Preis, den ein Käufer für es auszugeben bereit ist, steht in keinem kalkulierbaren Verhältnis zur Quantität der in dem Kunstwerk enthaltenen Arbeit. Sein Wert leitet sich vielmehr von seiner Einzigartigkeit her, die sich jedoch auf jeden Käufer anders auswirkt. In der Praxis müssen sich die Künstler daher den öffentlichen Kunstnormen anpassen, wenn sie von der Kunst leben wollen. Es entsteht ein Konflikt zwischen den hohen Ansprüchen der Kunst, die nur noch einer Elite zugänglich ist, und den Anforderungen des breiten Publikums, der sogenannten Philister. Im Grunde stellen beide Extreme die Entfremdung der Künstler aus: Entweder sind sie den Ansprüchen der Kunst treu, aber exklusiv, oder sie beugen sich dem Geschmack der Philister, die in der Kunst eine Flucht vor der Unerträglichkeit ihrer eigenen Arbeit sehen. Indem Anna

Seghers das Thema der Künstlerproblematik in der *Reisebegegnung* anschneidet, deutet sie an, daß die Kluft zwischen dem Künstler und der Masse in der DDR noch nicht überbrückt ist. Diese Kluft äußert sich in "Gogols" mangelndem Verständnis für Kafkas Schreibweise: "Unverständliches Zeug nützt nichts, wie es oft junge Leute verzapfen." (96) Diesem Tadel liegt das Kriterium der Volkstümlichkeit der Theorie des sozialistischen Realismus zugrunde, das voraussetzt, daß ein Kunstwerk jedem verständlich sein müsse. In seinen Reflexionen über das beendete Gespräch relativiert "Kafka" dieses Kriterium: "Etwas muß jeder finden, was auf ihn gemünzt ist, auch wenn man nicht alles für alle schrieb." (113) Das Prinzip der Volkstümlichkeit und Verständlichkeit, d. h. die Frage nach dem Publikum, an das sich die Schriftsteller wenden, konstituiert ein weiteres wichtiges Ideologem der *Reisebegegnung*.

Im *Ritter Gluck* übertrumpft die "wahre" Kunst eine unerträglich banale Realität. Hoffmann parodiert diese Alltagsrealität in der Berliner Gesellschaft, die den Sonntag beim Kaffee und dem neuesten Klatsch im Tiergarten verbringt. Die Musik dient dieser Unterhaltung nur als Geräuschkulisse:

Man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann [...], bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfließt, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungen-süchtige Flöte und ein spasmatisher Fagott sich und die Zuhörer quälen.<sup>42</sup>

Das wahrnehmende Erzähl-Ich entfernt sich von der unmittelbaren Quelle seiner Qual und setzt sich an einen Tisch am Rande des Cafés. Hier eröffnet sich inmitten der "Masse der Spaziergänger" (G8) ein ganz anderes Schauspiel: "da setze ich mich hin, dem leichten Spiel meiner Phantasie mich überlassend, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am teuersten sein soll, spreche". (ebd.) Die Grenze zwischen der Menge der Café-Gäste und der Masse der Spaziergänger beschreibt auch die Grenze zwischen der Alltagsrealität und der Phantasie, dem Tagtraum. Von dieser Position des Außenseiters aus berichtet das Erzähl-Ich die Begegnung mit dem Ritter Gluck.

42 E. T. A. Hoffmann, "Ritter Gluck". Jürg Fierz (Hg.), *Meistererzählungen*. (Schweiz:) Manesse Verlag, S. 7. Alle weiteren Zitate sind mit "G" markiert.

Hoffmanns Leser müssen die Perspektive des Außenseiters vorübergehend teilen, wenn sie sich auf die sonderbare Begebenheit einlassen wollen. Dadurch negiert Hoffmann den allgemeinen Konsens, auf dem die klassische, aber auch die realistische Poesie beruht. Die einzige Garantie, daß das Ereignis sich "wirklich" zuge- tragen habe, ist die Erinnerung und das Wort des Autors, wie der Untertitel der Erzählung bestätigt: "Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809".

Sowohl im *Ritter Gluck*, als auch in Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster* die Anna Seghers offen zitiert, verursacht der ungeübte Blick auf die städtische Masse dem Betrachter einen Rausch. Erst mit Hilfe des optischen Instruments, des Fernglases, verschwindet diese Sinnesverwirrung. Das Fernglas ermöglicht es dem Auge, beliebige Menschen und Dinge aus der Menge herauszulösen. Der Einsatz des optischen Instruments stellt die Distanz des Betrachtenden zum Objekt seines Blicks her. Durch die Isolation wird das Objekt in seiner Eigenart erst erkennbar. In *Des Vetters Eckfenster* sitzt der gelähmte Schriftsteller mit dem Fernglas am Eckfenster und schaut auf das Markttreiben hinunter. Die Distanz und das optische Glas sind die Vorbedingungen des "wirklichen Sehens". Aufgrund der präzisen Wahrnehmung der Einzelheiten kann die Phantasie den Zusammenhang, der die Details untereinander verknüpft, herstellen. Aber während der Blick im *Ritter Gluck* die phantastischen Gestalten produziert, mit denen das Erzähl-Ich über das sprechen kann, was ihm das Eigentliche und Wertvolle ist, rekonstruiert der Schriftsteller in *Des Vetters Eckfenster* die alltäglichen Geschäfte des Marktes. Zwischen diesen beiden Polen wechselt auch Hoffmanns Blick: Er stellt sich nicht allein auf die Seite der "wahren", "hohen" Kunst, die in ihrer Esoterik oft parodiert wird, sondern zeigt ebenso großes Interesse und Verständnis für die kleinen und oft lächerlichen Szenen des Alltags. Durch die minutiöse Darstellung des Alltäglichen

stellt er ein Kreditverhältnis mit den Lesern her, das für seine Zuverlässigkeit in der Gestaltung des Unsichtbaren und Phantastischen bürgen soll.

Die Kategorie des Sonderbaren spielt in Hoffmanns und Seghers' Konzept des Phantastischen eine zentrale, aber unterschiedliche Rolle.<sup>43</sup> Hoffmann legt den Kontrast zwischen dem Sonderbaren mit seiner Konnotation des Besonderen und Außergewöhnlichen und dem durchschnittlichen Alltäglichen in aller Schärfe bloß. Dieses Außerordentliche fordert nicht nur den beschränkten Alltagsverstand des Philisters heraus, sondern auch den Optimismus des Wissenschaftlers, der glaubt, alles in das Raster der Rationalität pressen zu können. Das Sonderbare widersteht der Subsumption unter eine allgemeine Gesetzmäßigkeit; es stellt einen Ausnahmefall dar, der für sich betrachtet und beurteilt werden muß. Somit gerät es in Konflikt mit der Kategorie des Charakteristischen in der klassizistischen Ästhetik und der Kategorie des Typus in Lukács' Theorie des sozialistischen Realismus. In Anna Seghers *Reisebegegnung* besitzt das Sonderbare außerdem eine allegorische Funktion. Indem Anna Seghers die drei Schriftsteller wählt, die verschiedene Literaturperioden repräsentieren, stellt sie den Bruch zwischen den historischen Figuren und dem Repräsentierten aus. Das Sonderbare sprengt die Konvention der Allegorie (ihr Dogma) und führt zu einer Neudefinition des allegorischen Begriffs. In dieser Hinsicht erscheint das Sonderbare als das Noch-nicht-Existierende und daher Noch-nicht-Faßbare.<sup>44</sup>

43 So heißt auch der Erzählband, in dem *Die Reisebegegnung* erscheint, nicht zufällig *Sonderbare Begegnungen*. Das Sonderbare ist ein wesentliches Strukturmerkmal der Novelle. Goethe definiert die Novelle als eine "sich ereignete unerhörte Begebenheit" und Friedrich Schlegel bestimmt sie so: "die wahre Novelle muß in jedem Punkt ihres Seins und Werdens neu und überraschend sein". Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*. H. Houben (Hg.), Wiesbaden: Brockhaus, 1949, S. 178 und: Friedrich Schlegel, *Literary Note Books, 1797 - 1801*. H. Eichner (Hg.), London: Athlone, 1957, Nr. 1154

44 Die antizipierende Funktion der Literatur geschieht jedoch nicht unmittelbar, sondern wird erst durch die Begriffsbildung gewährleistet. So hat Hoffmann z. B. psychische Vorgänge antizipiert, die die Psychoanalyse theoretisch verarbeitete und Anna Seghers nimmt in der *Reisebegegnung* einen Erbebegriff vorweg, der in der Erbe-Theorie der DDR der siebziger Jahre reflektiert wird.

Das Rätsel des Fremden wird im *Ritter Gluck* bis zum Schluß aufrechterhalten. So zeichnet das Erzähl-Ich die sonderbaren, kontrastreichen Züge seines Tischnachbarn bei der ersten Begegnung:

Eine sanft gebogene Nase schloß sich an eine breite, offene Stirn mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbrauen, unter denen die Augen mit beinahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über fünfzig sein) hervorblitzten. Das weich geformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen, schien sich aufzulehnen gegen den melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Locken lagen hinter den großen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Ueberrock hüllte die große hagere Gestalt ein.<sup>45</sup>

Obwohl sich dieser Mann am Ende der Erzählung selbst als der tote Künstler vorstellt, belebt er durch sein Mienenspiel "das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouvertüre gaben, mit Fleisch und Farben".(G11) Einige Monate nach dieser Begegnung trifft der Ich-Erzähler den Fremden zufällig vor dem Theater wieder, wo gerade Glucks Ouvertüre *Armida* aufgeführt wird. Er erkennt den "Sonderling" sofort wieder. Diesmal führt der Fremde ihn in ein "sonderbar ausgestaffte[s] Zimmer"(G21), wo er ihm die *Armida* von unbeschriebenen Notenblättern vorspielt. Zutiefst von dem virtuosen Spiel ergriffen, fordert der Ich-Erzähler eine Erklärung vom Fremden. Stattdessen verläßt er das Zimmer und kehrt ungefähr nach einer Viertelstunde im "gestickten Galakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand"(G24) zurück. Er faßt den Ich-Erzähler "sanft bei der Hand" und sagt "sonderbar lächelnd: »Ich bin der Ritter Gluck!«"(ebd.)

Die Figur "Kafka" gibt sich dagegen nicht im geringsten über die "Wiederauferstehung" Hoffmanns und Gogols überrascht. "Hoffmann" stellt sich "Kafka" gleich am Anfang der Begegnung mit Namen vor, "Mein Name ist Hoffmann. Ernst Theodor Amadeus", worauf "Kafka" lakonisch entgegnet: "Ich habe mich immer gefragt, welche Namen die drei Buchstaben E. T. A. bedeuten." Nach dieser Begrüßung unterhält sich "Kafka" mit "Hoffmann" über sein Schreiben und seine

Ängste, als ob er ein alter Bekannter wäre. Auf "Hoffmanns" vorsichtige Bitte, einem "Wildfremden" aus seinem Manuskript vorzulesen, antwortet Kafka: "Wieso wildfremd? Ich habe fast alles gelesen, was sie schrieben." (87)

In ihrer Darstellung Gogols arbeitet Anna Seghers den Widerspruch zwischen seiner Selbsteinschätzung als guten Realisten und den phantastischen Elementen seiner Erzähltexte auf. In seiner Kritik an "Hoffmanns" leichtfertigen Umgang mit der Zeit beharrt "Gogol" auf dem Newtonschen Zeit- und Raumbegriff auch im Phantastischen. (94) In seiner Darstellung von Tschitschikows Fahrt in dem Roman *Tote Seelen* verschmelzen jedoch Zeit und Raum zu einer einzigen Bewegung. Während der schnellen Fahrt mit der Troika verwandelt sich die alltägliche Bewegung durch einen homogenen, meßbaren Zeit-Raum in einen Wirbel und Rausch, "wo der vorübergehende Gegenstand kaum Zeit hat, feste Formen anzunehmen". (104) Gogol verwendet die Troika als Metapher der Bewegung der russischen Nation auf eine große Zukunft zu. Die zügellose Bewegung erfüllt ihn aber auch mit Schrecken:

Russia, where are you flying to? Answer! She gives no answer. The bells fill the air with their wonderful tinkling; the air is torn asunder, it thunders and is transformed into wind; everything on earth is flying past, and, looking askance, other nations and states draw aside and make way for her.<sup>46</sup>

Anna Seghers deutet die Bewegungsformen der drei Schriftstellerfiguren metaphorisch. "Gogol" kehrt mit einer Postkutsche aus dem 20. in das Rußland des 19. Jahrhunderts zurück: "Die Pferde setzten sich in Trab. Schnaubend und klingelnd zogen sie über die Landstraße, zurück ins vergangene Jahrhundert." (114) Indem Anna Seghers die Troika in eine Postkutsche verwandelt und die Richtung des Fahrzeugs umkehrt, deutet sie an, daß Gogols Erzählweise ebenso an das 19. Jahrhundert gebunden ist, wie das Fahrzeug, mit dem er reist. "Hoffmann" fährt dagegen mit der Eisenbahn zurück, obwohl er aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt. (110) Die Wahl dieses Fahrzeugs suggeriert, daß Anna Seghers ihn als modern bewertet. Nur "Kafka" bewegt sich nicht; die anderen Schriftsteller reisen

46 Nikolai Gogol, *Dead Souls*. (Übers. von) David Magarshack. Harmondsworth: Penguin, 1961, S. 259. Die deutsche Übersetzung war in südafrikanischen Bibliotheken nicht erhältlich.

zu ihm. Er ermöglicht aber ihre Reise in seine Gegenwart, indem er ihre Café-Rechnung begleicht.

Anders als bei Hoffmann, der das Phantastische als das Sonderbare und Unheimliche darstellt, tragen die phantastischen Szenen in Gogols realistischen Erzählungen und <sup>im</sup> Roman *Tote Seelen* eher skurrile und wunderbare Züge, ja, die Realität selbst nimmt skurrile Züge an. Da das "Wunderbare" überirdische Gesetzmäßigkeiten anerkennt, d. h. Bereiche, die dem menschlichen Verstand nicht zugänglich sind, gerät es in Widerspruch zur Voraussetzung des Realismus, daß die Welt eine rationale sei. Die Spannung zwischen dem "Wunderbaren" und dem "Realistischen" durchzieht Gogols Texte. Die Schwierigkeiten, die ihm der zweite Teil der *Toten Seelen* bereitete, sodaß er schließlich daran verzweifelte, sind auf diesen Zwiespalt zurückzuführen. Anfangs wollte er eine große Anzahl komischer Charaktere, die seinem humoristischen Talent ganz entsprachen, zusammen mit einigen "bewegenden" Charakteren darstellen, merkte aber bald, daß er den Roman ohne einen Plan nicht weiterschreiben könne. Gogols Reflexionen über das Ziel des Romans nahmen zunehmend religiös-manische Proportionen an und töteten seine Kreativität. Er sah sich selbst als Messias, der Rußland vor einer bevorstehenden Katastrophe warnen müsse, um sie zu retten, indem er das Wesen der russischen Seele durch die Gestaltung kolossaler Figuren enthülle.<sup>47</sup>

Anna Seghers' offene und versteckte Verarbeitung bestimmter Texte der drei Autoren in der *Reisebegegnung* weist darauf hin, daß sie diese Autoren nicht nur als zentrale Figuren in der Formulierung ihrer eigenen ästhetischen Position sieht, sondern auch als zentral für die Entwicklung einer modernen Ästhetik. Die Novelle stellt somit eine Allegorie der drei literaturhistorischen Stränge dar, die in der modernen Literatur auf verschlungene Weise fortwirken. Anna Seghers zeigt die Spannungen zwischen diesen drei Strängen, aber strebt eine Synthese an, die das Konzept des sozialistischen Realismus auf der einen Seite erweitert, indem sie der Phantasie des Schriftstellers mehr Freiheit gewährt, andererseits jedoch den Pessi-

47 Vgl. David Magarshacks Einleitung zu Gogols Roman *Tote Seelen* [Anm. 46], S. 9f.

mismus und Skeptizismus der modernen Literatur (Kafka) durch die Ideologeme der Volkstümlichkeit und des Optimismus "korrigiert".

Um die Neuerungen, die der Intertext *Die Reisebegegnung* im Verhältnis zu vorangegangenen Texten darstellt, und um die Grenzen dieser Neuerungen zu verstehen, muß die Novelle nun in den geschichtlichen Kontext der marxistischen Erbe-Diskussion und Anna Seghers' Äußerungen zu diesem Thema gestellt werden. Das zweite Kapitel versucht, aus der Debatte über den Erbebegriff diejenigen Aspekte hervorzuheben, die für die Interpretation der Erzählung notwendig sind. Dabei muß manchmal, um den Zusammenhang der Begriffe deutlich zu machen, manches, was keinen direkten Bezug zu der vorliegenden Erzählung hat, zumindest andeutungsweise referiert werden.



## 2 Die Auseinandersetzung um den Erbebegriff

### 2.1 Klärung des Erbebegriffs

Der marxistische Begriff des Erbes setzt den der Tradition voraus, da das Erbe auf der Auswahl und Verarbeitung der überlieferten materiellen und kulturellen Werte beruht, die die Tradition ausmachen. Marx geht davon aus, daß die den Menschen

umgebende sinnliche Welt nicht ein unmittelbar von Ewigkeit her gegebenes, sich stets gleiches Ding ist, sondern das Produkt der Industrie und des Gesellschaftszustandes, und zwar in dem Sinne, daß sie ein geschichtliches Produkt ist, das Resultat der Tätigkeit einer ganzen Reihe von Generationen, deren jede auf den Schultern der vorhergehenden stand, ihre Industrie und ihren Verkehr weiter ausbildete, ihre soziale Ordnung nach den veränderten Bedürfnissen modifizierte.<sup>1</sup>

Im Gegensatz zu einigen modernistischen Strömungen, die auf einen vollständigen Bruch mit der Vergangenheit hinzielen, kann der Marxismus auch den revolutionären Bruch mit der Vergangenheit nur als Kontinuität der materiellen Voraussetzungen und des kulturellen Wissens und Erbes denken. Die marxistische Geschichtstheorie versucht zu zeigen, daß jede Generation diese überlieferten Formen des Handelns und Denkens übernimmt und modifiziert. In der Geschichte findet sich

auf jeder Stufe ein materielles Resultat vor, eine Summe von Produktionskräften, ein historisch geschaffenes Verhältnis zur Natur und der Individuen zueinander, die jeder Generation von ihrer Vorgängerin überliefert wird, eine Masse von Produktivkräften, Kapitalien und Umständen, die zwar einerseits von der neuen Generation modifiziert wird, ihr aber auch andererseits ihre eignen Lebensbedingungen vorschreibt und ihr eine bestimmte Entwicklung, einen speziellen Charakter gibt - daß also die Umstände ebenso sehr die Menschen, wie die Menschen die Umstände machen.<sup>2</sup>

Im Zentrum der marxistischen Erbe-Theorie liegt somit die dialektische Spannung zwischen dem Beherrschtwerden durch die überlieferten materiellen und kulturel-

1 Karl Marx, "Die deutsche Ideologie". In: *Karl Marx 1818/1968*. Bad Godesberg: Inter Nationes, 1968, S. 166

2 Karl Marx und Friedrich Engels, "Feuerbach, Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung (Einleitung)". In: Iring Fetscher (Hg.), *Karl Marx, Friedrich Engels. Studienausgabe, Bd. 1*. Frankfurt am Main: Fischer, 1966, S. 102

len Werte und der Möglichkeit, diese Werte neu zu definieren. Es geht um einen Prozeß, in dem wir von Objekten eines kanonisierten Erbes zu Subjekten des Erbens werden.

## 2.2 Geschichte des Erbebegriffs

In dem Augenblick, in dem eine revolutionäre Klasse zum Bewußtsein ihrer selbst kommt, beginnt sie als Ausdruck dieses Bewußtseins ihre eigene Kultur der herrschenden entgegenszustellen. Der Bourgeoisie Frankreichs gelang dies spätestens 1789 in der Französischen Revolution, dem deutschen Bürgertum spätestens in der 1848er Revolution. Nach Hans Mayers Ansicht kommt es in dem historischen Augenblick, in dem das Bürgertum zur herrschenden Klasse wird, "zu einer bewußten und gewollten Aufteilung der kulturell-literarischen Einheit in eine Literatur des Bürgertums und eine solche des revolutionären Proletariats".<sup>3</sup> Auch wenn es im 19. Jahrhundert eine substantielle proletarische Literatur erst in bescheidenen Ansätzen gab, "bestand von nun an das An-sich einer Zweiteilung der Literatur".<sup>4</sup> Die äußerste Konsequenz dieser Lehre von zwei antagonistischen Kulturen wäre die Ablehnung jeder kulturellen Erscheinung, die nicht aus dem Kollektiv der Arbeiterschaft selbst hervorkommt.

Es zeigt sich aber, daß eine völlige Ablehnung der dominanten Kultur nicht möglich ist. In dem Essay *Über die Bedeutung des streitbaren Materialismus* vertritt Lenin die Auffassung, daß eine große Revolution nicht von Revolutionären allein durchgeführt werden könne.<sup>5</sup> Der Erfolg der Revolution hänge auch von dem Wissen und der Erfahrung der herrschenden Klasse ab, die wiederum aus dem Wissen und der Erfahrung der vorangegangenen herrschenden Klassen gelernt habe. Der Unterschied zwischen dem Bürgertum und dem Proletariat besteht

3 Hans Mayer, *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*. Reinbek bei Hamburg, 1967, S. 348

4 ebd.

5 Vgl. Dieter Schiller, "Die Klassiker des Marxismus-Leninismus über Probleme der Tradition und des kulturellen Erbes." In: *Weimarer Beiträge* 1, 1974, S. 49

jedoch darin, daß sie jeweils andere Aspekte aus dem Überlieferten wählen. Lenin formuliert zum Zeitpunkt der Russischen Revolution, daß “wir *jeder* nationalen Kultur *nur* ihre demokratischen Elemente” entnehmen.<sup>6</sup> Das gilt auch für die Literatur. Lenin geht davon aus, daß eine eigenständige proletarische Literatur (noch) nicht existiere, außer in Gestalt von isolierten “Elemente(n) einer demokratischen und sozialistischen Kultur”, die aus der “werktätige(n) und ausgebeutete(n) Masse” hervorgingen; die andere Kultur habe noch die Form der “herrschende(n) Kultur”, es sei die “bürgerliche Kultur”.<sup>7</sup> Wenn Lenin zeitweise die Übernahme bürgerlicher Kulturwerte durch das Proletariat befürwortet, steht dahinter die Erkenntnis, daß das bürgerliche Erbe Elemente enthält, die das revolutionäre Proletariat nicht verwerfen kann, ohne sich selbst zu schaden. Für die Entwicklung einer proletarischen Literatur impliziert das allerdings, daß das Proletariat diejenigen Stellen aus der überlieferten Literatur herauslösen muß, in denen das arbeitende Volk dargestellt wird, um sich einen Begriff seiner Kulturgeschichte machen zu können. Das setzt voraus, daß die traditionellen Repräsentationen der Arbeitenden neu interpretiert werden müssen, da diese Repräsentationen in der bürgerlichen Literatur in einem sozio-historischen Koordinatensystem funktionieren, das von der Arbeiterklasse gesprengt werden muß.

Diese Überlegungen zum Verhältnis der Arbeiterkultur zur herrschenden bürgerlichen Kultur spielten eine wichtige Rolle bei der Begründung der antifaschistischen Volksfrontpolitik. Die Kommunistische Internationale, vor allem aber die KPD, sah sich nach der Machtergreifung der nationalsozialistischen Partei 1933 gezwungen, die Niederlage der deutschen Arbeiterbewegung zu reflektieren, um begangene Fehler zu korrigieren. Wolfram Schlenker hebt drei Stadien in der Entwicklung der antifaschistischen Politik hervor: den 7. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale 1935, die Brüsseler Konferenz der KPD 1935 und die Berner Konferenz der KPD 1939.<sup>8</sup> Auf der Brüsseler Konferenz stellte Dimitroff

6 Zit. nach Wolfram Schlenker, *Das »kulturelle Erbe« in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945 - 1965*. Stuttgart: Metzler, 1977, S. 184

7 Zit. nach W. Schlenker, ebd.

8 Mein Argument folgt im wesentlichen dem Wolfram Schlenkers, ebd., S. 22 - 26

die Bedingungen einer antifaschistischen Bündnispolitik dar. Die Voraussetzung läge in dem Unterschied zwischen der "bürgerlichen Diktatur" in der Form der parlamentarischen Demokratie und in der des Faschismus. Obwohl Dimitroff davon ausging, daß die Arbeiterklasse ihre sozialen Interessen nicht in der bürgerlichen parlamentarischen Demokratie verwirklichen könne und deshalb ihren Kampf auf die proletarische Demokratie ausrichten müsse, argumentierte er, daß die Arbeiterklasse vorläufig aus taktischen Gründen mit dem antifaschistischen Teil des Bürgertums für die bürgerliche parlamentarische Demokratie kämpfen müsse. Dimitroff entwirft somit ein Minimalprogramm, das die größtmögliche Zahl der Gegner des Faschismus unter dem gemeinsamen Nenner der "bürgerlichen Freiheiten" vereint. Dieses Minimalprogramm war im Kontext des antifaschistischen Kampfes zwar verspätet, aber dennoch adäquat. Problematisch wurde es jedoch, als es nach der Besiegung des Faschismus vom sozialistischen Staat der DDR übernommen wurde. In diesem neuen Kontext bedeutet es, daß der bürgerliche Staat, abgesehen von einigen sozialistischen Veränderungen der Ökonomie, wie der Verstaatlichung der Schwerindustrie und der Großbanken, und der Säuberung von nationalsozialistischen Elementen beibehalten werde. Diese ökonomistische Politik der KPD und später der SED wurde von den Arbeitern zu Recht kritisiert. Die antifaschistische Etappe stellte im Grunde eine nicht-sozialistische Kompromißlösung dar. Was höchstens eine günstige Bedingung zur Errichtung einer proletarischen Demokratie war, wurde schon als das Ziel selbst angesehen. Die antifaschistische Bündnispolitik hatte weitreichende Folgen für "die Entwicklung des spezifischen Traditionsverhältnisses seit Mitte der 30er Jahre [...], die wesentlich durch die Revision marxistischer Auffassungen bestimmt wurde".<sup>9</sup> Das fortschrittliche bürgerliche Erbe hatte innerhalb dieser Kulturtradition eine überragende Bedeutung, denn es diente den heterogenen Parteien der Volksfront als Symbol der nationalen Einheit.

9 W. Schlenker, ebd., S. 3

### 2.2.1 Die privilegierte Stellung der Literatur in der Erbe-Theorie der Volksfront

Die Volksfrontpolitik griff die bürgerliche Strategie im Kampf des Bürgertums um die kulturelle Hegemonie im 18. Jahrhundert auf: damals stellte das Bürgertum sich als Vertreter allgemeinmenschlicher Werte dar. Die Literatur übte in diesem Wettstreit mit der adeligen und absolutistischen Kultur eine didaktisch-ideologische Funktion aus. Das bürgerliche Bildungsideal suggerierte, daß jeder, gleich welcher sozialen Herkunft, an der bürgerlichen Kultur teilnehmen könne. Mit Hilfe des kulturellen Universalitätsanspruchs legitimierte das Bürgertum seine ökonomische und politische Macht. Ähnlich sollten in der Volksfrontpolitik das humanistische Erbe der Vereinigung des fortschrittlichen Teils des Bürgertums mit der organisierten Arbeiterklasse im Kampf gegen den Faschismus dienen. Nicht alle Kommunisten waren mit dieser Politik einverstanden. Brecht z. B. kritisierte am Humanismus der Volksfrontpolitik, daß er die inhumanen bürgerlichen Besitzverhältnisse nicht antastete, die dem Faschismus zugrundelagen.<sup>10</sup> Ohne diese Kritik an den Klasseninteressen des Bürgertums könnten jedoch die Bedingungen für einen wirklichen Humanismus nicht geschaffen werden. Brechts Kritik blieb aber zunächst weitgehend wirkungslos.

### 2.2.2 Anna Seghers und die bürgerliche Tradition in der Volksfrontpolitik

Im antifaschistischen Widerstand und im Exil hat Anna Seghers für eine lebendige Beziehung zum klassischen und romantischen Erbe plädiert. Sie argumentiert:

Wenn die Lebenden schweigen müssen, dann sprechen die Toten. Solche Toten hat jedes Volk, zumal das deutsche, in Hüll und Füll. In unseren Zeiten stehn sie auf, sehen den Lebenden über die Schulter, sagen ihnen das Unausdenkbare, Unaussprechbare plötzlich ins Ohr, das Verbotene, Strafbare, Halbvergessene. Sie trösten euch, sie stärken euch, sie verfluchen euch, sie verspotten euch, je nachdem.<sup>11</sup>

10 Vgl. dazu Bertolt Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus". In: *Gesammelte Werke* 19. *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. Frankfurt am Main, 1967, S. 331f.

11 Anna Seghers, "Illegales legal". In: Manfred Behn (Hg.), *Anna Seghers - Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1980, S. 27

In diesem Erbe, das nicht von der nationalsozialistischen Zensur betroffen ist, sieht Anna Seghers eine Chance des antifaschistischen Kampfes, illegale Gedanken unter der Tarnkappe der Legalität nach Deutschland zu schmuggeln. Sie meint, daß das keine Verfälschung des Erbes bedeute, da es genügend subversive Elemente enthalte, die nur aufgespürt werden müßten. Anna Seghers beschreibt das revolutionäre Potential des klassischen und romantischen Erbes so: "Gar manches lange unbeachtete Buch gleicht jenem Sack aus der Sage, dem, als er geöffnet wurde, alle Stürme entbrausten, die die Welt in Aufruhr bringen."<sup>12</sup>

Bereits 1944 reflektiert Anna Seghers die Rolle der Kunst im ideologischen Kampf nach dem Krieg, den sie als Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln versteht. Sie fragt:

Welche Rolle wird [die Kunst] morgen haben, wenn der Kampf mit den Waffen zwar entschieden sein wird, aber der Kampf von Verstand zu Verstand, von Geist zu Geist noch lange andauern wird, ein erbitterter Kampf zwischen Weltanschauungsfronten? Wie kann die Kunst da eindringen? Mit ihren tausendfachen subtilen Mitteln, da die Menschen an die Argumente von Ferngeschossen und fliegenden Bomben gewöhnt sind?<sup>13</sup>

Sie sieht die Aufgabe der sozialistischen Künstler nach dem Krieg darin, die Anhänger des Faschismus über die Ursachen des Krieges aufzuklären und sie zu einer sozialistischen Haltung umzuerziehen.

Daher treten für Anna Seghers die problematischen Bereiche des Erbes gegen Kriegsende in den Hintergrund. So distanziert sie sich z. B. von den "gescheiterten" Schriftstellerexistenzen, denen im Briefwechsel mit Lukács ihr Verständnis und ihre Sympathie galten. Es starben: "Hölderlin im Wahnsinn, Bürger im Wahnsinn, Kleist durch Selbstmord, Büchner durch Nervenentzündung."<sup>14</sup> Sie meint, daß deren psychische Erkrankung, wie Gorki am Beispiel Gogols zeigt, "durch den Zusammenprall der isolierten und darum schwachen Kraft gegen die mächtige Kraft der

<sup>12</sup> ebd., S. 28

<sup>13</sup> Anna Seghers, "Aufgaben der Kunst". In: M. Behn, [Anm. 11], S. 70

<sup>14</sup> Anna Seghers, "Gotthold Ephraim Lessing". In: M. Behn, [Anm. 11], S. 84

feindlichen Umwelt" verursacht worden sei.<sup>15</sup> Anna Seghers stellt Lessing als Gegenbild zu diesen zutiefst problematischen Schriftstellern dar. Seine kritische Vernunft verhinderte es, daß er an der Feindlichkeit seiner Umwelt und an seinem persönlichen Leid zugrundeging: Er "war viel zu stark und viel zu bewußt, es fehlte ihm viel zu sehr an dem gnädigen künstlerischen Unbewußtsein".<sup>16</sup> Anna Seghers revidiert zu diesem Zeitpunkt ihre frühere ästhetische Position der Unmittelbarkeit und gleicht somit ihre ästhetische Position der Lukács' an.

Der Rückgriff auf die deutsche Aufklärung stellte eine Möglichkeit dar, die Aussichtslosigkeit des Kriegsendes zu überwinden, die sich in dem Schlagwort "Stunde Null" ankündigte. Anstatt die Fehler der unmittelbaren Vergangenheit aus dem Gedächtnis zu löschen und das Jahr 1945 als absoluten Neubeginn zu setzen, forderte Anna Seghers eine produktive Kritik an den sozio-politischen Ursachen des Faschismus, um eine Wiederholung begangener Fehler zu vermeiden. Sie erhebt Lessing zum Vorbild dieser aufklärerischen Bestrebung:

Um über den toten Punkt hinauszukommen, besinnt man sich, wie man sich in der Gefahr auf räumlich entlegene Freunde besinnt, auf Kampfgefährten, die die Geschichte von uns getrennt hat. Man besinnt sich auf einen Mann wie Lessing, einen Intellektuellen, der nie Leid verschuldet, der die Feste seines Glaubens nie verraten hat, dessen vielfältiges Werk von keinem einzigen Fleck getrübt wurde.<sup>17</sup>

Anna Seghers idealisiert das Lessingsche Erbe, um es im Kampf um den historischen Fortschritt einsetzen zu können. Sie rechtfertigt diese Strategie so:

Ein jedes Volk im Sturmschritt seiner Geschichte reißt mit sich von Generation zu Generation, was wir Erbe nennen. Auf Freiheit hungrig zieht es aus seiner überlieferten Kunst an Nahrung heraus, was es an Wegzehrung brauchen kann.<sup>18</sup>

Das Erbe ist ihr daher nicht einfach mit dem Vorgefundenen identisch, sondern eine Konstruktion mit politischen und ästhetischen Implikationen. In dem Essay *Die Tendenz in der reinen Kunst* (1948) versucht Anna Seghers, die Trennung von "reiner", "zeitloser" Kunst und "tendenziöser", "zeitgebundener" Kunst, die dem

15 ebd.

16 ebd.

17 ebd., S. 86

18 ebd., S. 82

Konzept des klassischen Erbes zugrundeliegt, aus einer historischen Perspektive aufzulösen. Dieser Essay fällt in die Zeit kurz vor Anna Seghers' Rückkehr in die DDR, in der sie versucht, sich die Methode des sozialistischen Realismus im Sinne Lukács' anzueignen. Sie argumentiert, daß der Leser der Generation des Autors sowohl die unmittelbaren, tagespolitischen Anspielungen eines Textes wahrnimmt, als auch seine Gestaltung weitreichender geschichtlicher Fragen. "Tendenz" und "reine Kunst" vermischen sich zunächst in jedem "echten" Kunstwerk. Erst im Laufe der Zeit stellt sich heraus, ob der Künstler eine allgemeine Situation dargestellt habe. Anna Seghers schreibt: "Wenn das, was die Erfahrung einer einzelnen Schicht ist, allgemeines Besitztum der Menschen geworden ist, bleibt von dem echten Kunstwerk das übrig, was wir als »rein« empfinden."<sup>19</sup> Anna Seghers' Hypothese, daß die Erfahrungen einer Gesellschaftsschicht bruchlos zum Allgemeinut werden könnten, reflektiert nicht die Einmaligkeit des historischen Augenblicks, die der subjektiven Erfahrung zugrundeliegt. Hinter dem scheinbar objektiven historischen Kriterium (die Zeit selbst, hypostasiert, wird zum Richter des ästhetischen Werts), verbirgt sich eine normative Ästhetik, die Perspektive und Gestaltung bestimmt. Die Grenzen dieser Ästhetik werden sichtbar, wenn sich das gesellschaftlich Typische nicht mehr in einer allgemeinverständlichen Sprache darstellen läßt.

Diese Darstellung des Erbens als Evolution erweckt den Eindruck, daß Kultur und Politik voneinander getrennt sind. Während die Politik antagonistische Klassen und Parteien schafft, bildet die Kultur scheinbar ein unzerstörbares Band zwischen ihnen. Das Erbe impliziert ja, daß der kulturelle Besitz einer Klasse von der sie stürzenden Klasse ohne weiteres übernommen werden kann. Wie kann der sozialistische Staat behaupten, den Kapitalismus abgeschafft zu haben, wenn er die autoritären Haltungen, die auch im klassischen bürgerlichen Erbe begründet liegen, nicht bekämpft? Diese Haltungen werden schon früh in der Familie gelernt und strukturieren die Beziehungen zwischen Eltern und Kindern sowie Frauen und

19 Anna Seghers, "Die Tendenz in der reinen Kunst." In: M. Behn, [Anm. 11], S. 125



Männern. Wenn Anna Seghers einen echten Begriff "Mutter" (im Gegensatz zum "falschen" der Nazis) voraussetzt, so bleibt ihr der Blick für die Machtstrukturen in der Familie verschlossen, die dieses Ideal verdeckt.<sup>20</sup> Die Kunstauffassung des sozialistischen Realismus, mit der Anna Seghers in den Hauptpunkten übereinstimmt, setzt ein Realitätsbild voraus, in dem kulturelle Homogenität und gesellschaftliche Harmonie vorherrschen. Die Teile der klassischen Werke, die im Widerspruch zum Humanismus stehen oder die von der Methode des sozialistischen Realismus abweichen, werden nicht wahrgenommen oder ausgeklammert.

Die kulturpolitische Linie der Volksfrontpolitik wurde 1945 von der sowjetischen Besatzungsmacht und 1949 von der SED im Grunde unverändert fortgeführt. Auch Anna Seghers vertrat zunächst diese Politik ihrer Partei. Im Verlauf der Geschichte der DDR schwankte der Kurs der SED zwischen der Bündnispolitik der Volksfront, der Klassenkampf- und der technokratischen Politik. Nach der Kapitulation der Nazidiktatur 1945 wurde Deutschland unter die vier alliierten Mächte verteilt. Die Ostzone fiel unter die sowjetische Besatzungsmacht. 1949 wurde die Sowjetische Besatzungszone (SBZ) zur eigenständigen Republik der DDR erklärt und die SED, die aus zurückkehrenden Kadern der KPD und Abgeordneten der SPD bestand, zur führenden Partei gewählt. Die Exilanten aus Amerika und Mexiko, die an der Volksfront aktiv beteiligt waren, übernahmen leitende Posten im kulturellen Leben der DDR: Becher wurde Kulturminister, Seghers Präsident des Schriftstellerverbandes, Brecht gründete das *Theater am Schiffbauerdamm*.

Sowohl das bürgerlich-humanistische Erbe, als auch die zeitgenössische sozialistische Literatur spielten eine zentrale Rolle im politischen Selbstverständnis der DDR. In den Jahren des sozialistischen Aufbaus versuchte sich die SED als Repräsentantin des Fortschritts und der Demokratie in Deutschland überhaupt darzustellen.

20 Anna Seghers, "Volk und Schriftsteller". In: M. Behn, [Anm. 11], S. 50. In meinem Artikel zu Anna Seghers' Erzählung *Auf dem Wege zur Amerikanischen Botschaft* (1929/30) versuche ich zu zeigen, daß das Ideal der Mütterlichkeit eines der größten Hindernisse auf dem Weg zur Befreiung der Arbeiterfrau darstellt. Anette Barowski, "Im Schnittpunkt von Geschichte und Identität. Anna Seghers' Erzählung *Auf dem Wege zur Amerikanischen Botschaft*." In: *Acta Germanica*, Bd. 19, 1989, S. 96 - 113

len, indem sie die Ideale des klassischen Humanismus zu ihrem Erbe erklärte. Diese Ideologie als Antwort auf die Zweiteilung Deutschlands reduziert die widerspruchsvolle Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung auf den Dualismus, "zwei deutsche Staaten und zwei deutsche Literaturen: eine untergehende, eine aufsteigende".<sup>21</sup> Indem das Selbstverständnis der SED als Erbin des klassischen Humanismus in Frage gestellt wird, wird das Erbe zum Feld politischer Auseinandersetzungen in der SED. So äußern sich gesellschaftliche Widersprüche auch in den Veränderungen der offiziellen Beziehung zur Tradition.<sup>22</sup>

### 2.2.3 Lukács und die Integration des bürgerlichen kulturellen Erbes

Der einflußreichste Theoretiker des literarischen Erbes war Georg Lukács. In seiner literaturtheoretischen Arbeit, vor allem in den Jahren 1932 bis 1956, legte er die Prinzipien für den klassisch-realistischen Kanon nieder, der von den dogmatischen Literaturfunktionären der KPD im Exil und später der SED in der DDR übernommen und befestigt wurde. Die Beschränkung auf den klassisch-realistischen Normenkanon, den er für das sozialistische Erbe und die sozialistische Literatur für verbindlich erklärte, rief bereits in den dreißiger Jahren einen heftigen Meinungsstreit hervor.<sup>23</sup> Nach dem Ungarnaufstand 1956 revidierte Lukács sein normatives Erbekonzept und setzte sich zum ersten Mal wirklich mit den Texten avantgardistischer Schriftsteller (z. B. Strindberg, Musil und Kafka) auseinander. Diese Auseinandersetzung verschärfte seinen Blick für die Problematik der Moderne, obwohl er sich von deren ideologischen Präsuppositionen immer noch distanzierte. Die Kafka-Konferenz in der Tschechoslowakei (1963) und die Kleist-Kontroverse in der DDR (1971) können als weitergehende Versuche verstanden werden, das normative Erbekonzept zu sprengen, das trotz Lukács' Revision von

21 H. Mayer, [Anm. 3], S. 380

22 Siehe W. Schlenker, [Anm. 6], S. 3

23 Fritz J. Raddatz weist darauf hin, daß Lukács' Aufsatz »Größe und Verfall« des *Expressionismus* (1934) die Debatte um einen marxistischen Realismusbegriff auslöste. Vgl. Fritz J. Raddatz, *Marxismus und Literatur. Bd. III*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, S. 364

den tonangebenden Literaturpolitikern der DDR weiterhin aufrechterhalten wurde.

Lukács' normativer Erbebegriff hängt aufs engste mit seinem Konzept des klassischen Realismus zusammen. Lukács nimmt nur diejenigen Werke in das sozialistische Erbe auf, die die Totalität der gesellschaftlichen Beziehungen aus der Perspektive des historischen Fortschritts zu gestalten versuchen. Ein entscheidendes Merkmal dieser Werke sei die Darstellung eines Typus, der die fortschrittlichen gesellschaftlichen Kräfte in sich vereine. Lukács' Realismustheorie erscheint nicht nur normativ, sondern auch tautologisch, wenn er die realistische Darstellung als "richtige" Darstellung der Realität definiert. Indem er sein marxistisches Geschichtsmodell zum Richtmaß der Realität erhebt, subsumiert er historisch und kulturell spezifische Möglichkeiten, die Wirklichkeit zu repräsentieren, unter eine abstrakte und allgemeingültige Methode. So werden die Unterschiede der Realitätskonstruktion in den Werken von Shakespeare, Goethe, Heine, Büchner, Balzac, Tolstoi, Romain Rolland, Thomas Mann und Gorki, die Lukács dem Realismus zuordnet, nivelliert, während die Texte, die dieser Methode nicht entsprechen, aus dem realistischen Kanon ausgeschlossen werden. Trotz seines historischen Ausgangspunkts behandelt Lukács daher die Realität als eine Gegebenheit.

Lukács' Realismusbegriff impliziert, daß er die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts vom Standort des Sozialismus beurteilt. Dennoch reduziert er die moderne Literatur nicht auf die Opposition des sozialistischen Realismus und der bürgerlichen Dekadenz, sondern zieht die Grenze innerhalb des bürgerlichen Lagers zwischen kritischem Realismus und dekadentem Avantgardismus.<sup>24</sup> Der bürgerliche Schriftsteller, um einen Ausweg aus der damaligen sozialen und ideologischen Krise der bürgerlichen Gesellschaft zu finden, brauchte den Sozialismus nicht zu bejahen, sondern bloß "in seinem eigenen menschlichen und künstlerischen Interesse - den Sozialismus nicht a limine ab[zu]lehne[n], nicht unbedingt

24 Das trifft vor allem auf Lukács' Position in den fünfziger Jahren zu.

gegen ihn Stellung [zu] nehme[n]".<sup>25</sup> Dieser Kompromiß mit der bürgerlichen Ideologie verstellt Lukács' Blick für Ansätze zu einer radikalen proletarischen Kultur, z. B. im Proletkult, bei Majakowski und Brecht. Negativ an ihnen bewertet er den Bruch mit der klassischen Tradition und ihren experimentellen Charakter. Doch auch der sozialistische Realismus, vor allem wie er von Shdanow definiert wird, scheint Lukács' klassizistischem Kunstideal nicht zu entsprechen.

### 2.3 Der Kampf um die kulturelle Hegemonie in der DDR um 1970

In den frühen siebziger Jahren, als sich eine Machtverschiebung zwischen der alten stalinistischen Garde um Ulbricht und der technokratischen Gruppe um Honecker vollzog, die 1971 in einem Regierungswechsel kulminierte, wurde die Diskussion um den Erbebegriff erneut aktuell.<sup>26</sup> Die neue Führungselite griff auf die Grundlagen des Marxismus-Leninismus zurück, um die Fehler ihrer Vorgänger zu kritisieren, doch diente diese begrenzte Offenheit nur dazu, die Macht der Führungselite der Arbeiterpartei zu konsolidieren.

In der kulturpolitischen Wende um 1971 verschiebt sich der Akzent vom Erbe als Kanon zum Erbe als Rezeption und kritische Aneignung. Dieser Akzentverschiebung liegt die Einsicht zugrunde, daß die Aneignung des Erbes "um so produktiver [wird], je umfassender das Verhältnis zwischen Gegenstand, Rezeptionsgeschichte und der spezifischen Funktion gegenwärtiger Aneignung reflektiert wird".<sup>27</sup> Der Staat gibt damit zu erkennen, daß er auch problematische kulturelle Erscheinungen tolerieren kann, solange deren kritische Aneignung vom sozialistischen Standpunkt erfolgt. Diese noch strikt umgrenzte Freiheit in den

25 Georg Lukács, "Franz Kafka oder Thomas Mann?" *Georg Lukács. Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 515

26 Hans Kaufmann weist darauf hin, daß die erneute Erbedebatte 1973 in der Literaturzeitschrift *Sinn und Form* begann. Vgl. Hans Kaufmann, "Zehn Anmerkungen über das Erbe, die Kunst und die Kunst des Erbens." In: Hans Kaufmann (Hg.), *Positionen der DDR-Literaturwissenschaft. Auswahl aus den Weimarer Beiträgen. (1971 - 1973)*, Kronberg/Ts., 1974, S. 253. Siehe auch Peter Uwe Hohendahls Studie zur Erbediskussion der siebziger Jahre: "Theorie und Praxis des Erbens: Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR". In: P. U. Hohendahl und P. Herminhouse (Hg.), *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 14

27 D. Schiller, [Anm. 5], S. 48

Künsten setzt eine begrenzte politische Dezentralisierung voraus. Ein anderer Grund für die Öffnung des sozialistischen Erbes zu diesem Zeitpunkt mag die Einsicht gewesen sein, daß sich eine vielfältige sozialistische Kunst erst im lebendigen Austausch mit den kontroversen Bereichen des sozialistischen und des bürgerlichen Erbes entfalten kann.

Die Entwicklung des marxistisch-leninistischen Erbebegriffs setzt voraus, daß die Kulturwissenschaftler sich mit den vernachlässigten, da widerspruchsvollen Erscheinungen der gesamten internationalen Arbeiterbewegung und ihrer Verbündeten auseinandersetzen, um sie vor der Verfälschung durch konterrevolutionäre und revisionistische Strömungen zu schützen und für eine proletarische Kultur verfügbar zu machen.<sup>28</sup> Sie sollen zum einen "die neuen Qualitäten sozialistischer Kultur und Kulturauffassung" hervorheben und zum anderen "die Wechselbeziehungen wie die geschichtlichen Differenzierungen zwischen sozialistischem, revolutionärem und humanistischem Erbe" bewußt machen.<sup>29</sup> Das erfordert eine interdisziplinäre Forschung, die die "traditionelle Beschränkung auf das geistig-kulturelle Erbe, ja oft sogar nur auf das künstlerische Erbe" aufhebt.<sup>30</sup>

Wichtig in dieser Debatte war Kurt Hagers Referat zum VIII. Parteitag der SED. Hager begründet den "neuen", klassenbewußten Standort der Partei damit, daß die sozialistische Gesellschaft aufgrund ihrer selbständigen Entwicklung in ein reifes Stadium eingetreten sei.<sup>31</sup> Hauptaufgabe der Politik sei die weitere Erhöhung der materiellen und kulturellen Lebensbedingungen der Werktätigen, die sie zu "fähigen, gebildeten und überzeugten Erbauern des Sozialismus, zu wahrhaft sozialistischen Persönlichkeiten" heranreifen lasse.<sup>32</sup> Der kulturpolitischen Wende um 1970 lag die Einsicht der Parteifunktionäre und der Kulturwissenschaftler zugrunde, daß sie revisionistische Tendenzen unterstützten, wenn sie weniger genehme Teile der kulturellen Tradition aus dem sozialistischen Erbe ausschlossen.

28 ebd., S.37

29 ebd., S. 38

30 ebd., S. 39

31 ebd., S. 34

32 ebd., S. 37

An Hagers Referat anknüpfend versucht Dieter Schiller, die Begriffe der Tradition und des Erbes "wissenschaftlich" zu erfassen und sie so der bloß "ideologischen" Diskussion zu entziehen. Er versucht, das Gesetz des Erbens mit Hilfe des Marxismus-Leninismus zu erforschen, um zur "richtigen" Interpretation des Erbes zu gelangen. Dieses marxistisch-leninistische Erbekonzept soll der Arbeiterklasse ermöglichen, sich die "Gesamtheit der der Menschheit von vergangenen Epochen überlieferten Kulturwerte" und die "Summe des menschlichen Wissens" kritisch anzueignen und gesetzmäßig weiterzuentwickeln.<sup>33</sup>

Indem die Partei die Auseinandersetzung mit den kontroversen Bereichen des Erbes toleriert, versucht sie, ihre ideologische Hegemonie zu behaupten. Indem das kulturelle Erbe zum Gegenstand einer Spezialwissenschaft wird, werden allerdings breite Schichten der Bevölkerung von einer öffentlichen Debatte ausgeschlossen, die die ideologische Hegemonie der Partei in Frage stellen könnten.

Das bisher verbindliche klassisch-realistische bürgerliche Erbe tritt bei der Wiederaufnahme der kontroversen Bereiche des bürgerlichen und sozialistischen kulturellen Erbes in den Hintergrund. In diesem Bruch mit der Volksfrontstrategie äußert sich die Gewißheit der Partei, daß sie den Kampf um die kulturelle Hegemonie gewinnen wird. Die kulturpolitische Strategie der DDR ist problematisch, weil sie den Staat (nicht etwa die Arbeiterklasse) zum einzig legitimen Repräsentanten dieses Kampfes ernennt. Dieser Anspruch des DDR-Staats wird durch die Konstruktion einer kontinuierlichen Entwicklung gestützt, aus der er als "Vollstrecker" der humanistischen Ideale des 18. Jahrhunderts hervorgeht. Dieter Schiller postuliert, daß die zur Herrschaft strebende Klasse und ihre Partei sich die Kulturwerte der untergehenden Klasse in einem gewaltlosen Prozeß aneignet und umfunktioniert.<sup>34</sup> Dieses Traditionsverhältnis setzt eine kausal determinierte Beziehung zwischen dem Alten und dem Neuen voraus. Somit verschleierte sie die fast vollständige Vernichtung der organisierten deutschen Arbeiterbewegung durch den

33 ebd., S. 36

34 ebd., S. 43

Faschismus und die unabhängige Entwicklung der beiden deutschen Staaten seit der Teilung Deutschlands.

Dieter Schiller stützt sich in seinen Vorbemerkungen zu einer Theorie des kulturellen Erbes auf Marx' und Lenins Traditionsbegriff. Ein Vergleich des Traditionsbegriffs bei Marx, Lenin und Dieter Schiller zeigt jedoch die Widersprüche zwischen Schillers, Marx' und Lenins Geschichtsauffassungen. Ich möchte nur auf die offensichtlichsten Widersprüche eingehen.

Dieter Schillers Vorstellung, daß das Wissen einen Fundus, eine Summe, bildet, die durch neue Erkenntnisse nur quantitativ vergrößert wird, setzt ein evolutionäres und teleologisches Geschichtsbild voraus, in dem das mögliche Wissen über die Realität schon keimhaft in den geschichtlichen Anfängen enthalten ist und im Laufe der Zeit nur noch entfaltet und perfektioniert wird. Nach dieser Geschichtsauffassung geschieht nichts Neues, Umwälzendes. Selbst die Revolution, die aus dem Klassenkampf hervorgeht, erscheint als gesetzmäßiges Ereignis. Marx erkennt das Wesen der Revolution jedoch darin, daß sie ganze Phasen der "schulgerechten" historischen Entwicklung überspringt. Eine marxistische Theorie des Erbes müßte sich mit den Implikationen einer solchen Auffassung der Revolution für die Aneignung des Erbes auseinandersetzen.

Marx' Traditionsverhältnis beruht auf der Einsicht, daß die bürgerliche Kultur weder rein zufällig, noch rein organisch und von selbst in die proletarische Kultur umschlägt, sondern daß die Arbeiterklasse den revolutionären Ausgangspunkt, die Situation, die Verhältnisse und Bedingungen erst schaffen muß, wenn die moderne Revolution stattfinden soll.<sup>35</sup> Er versteht die proletarische Revolution als grundlegende Umwälzung des historisch Gegebenen, als Neuartikulation alles Überlieferten - sowohl der Produktionskräfte als auch der Produktionsverhältnisse, und damit auch aller Elemente des "Überbaus" einschließlich der Kultur. Dagegen steht bei Dieter Schiller eine bewahrende Geste, die die sozialistische Gesellschaft der DDR

<sup>35</sup> Karl Marx, "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte." In: Iring Fetscher (Hg.), *Karl Marx und Friedrich Engels. Studienausgabe, Band IV: Geschichte und Politik 2*. Frankfurt am Main, 1966, S. 37

nicht in einem Bruch mit der Vergangenheit und einer vollständigen Restrukturierung des Überlieferten begründen möchte, sondern in einem Akt der Aneignung von Erbe und Tradition.

Indem Dieter Schiller Marx' Geschichtstheorie "Gesetze" entnimmt und sie unreflektiert in die Erbe-Debatte der DDR in den frühen siebziger Jahren einführt, verwandelt er Marx' dialektisches und offenes Geschichtsbild in ein dogmatisches, geschlossenes. So werden die Gesetze des Marxismus und des Leninismus den veränderten historischen Verhältnissen angepaßt, statt daß sie im Lichte dieser Veränderungen revidiert werden. Das führt zur Wiederkehr einer bereits dagewesenen weltgeschichtlichen Szenerie, wie Marx am Beispiel des 18. Brumaire des Louis Bonaparte zeigt. Hier ließe sich eine Parallele zwischen der nachrevolutionären Situation Frankreichs und der Sowjetunion und deren Satellitenstaaten ziehen. Marx stellt die Revolution als Krisenmoment dar, in dem die sich emanzipierende Klasse den Ballast der "Tradition aller toten Geschlechter" abwerfen muß.<sup>36</sup> Es ist möglich, daß die revolutionäre Klasse diese Krise nicht bewältigt und in die alten Herrschaftsstrukturen zurückfällt, ohne dadurch ihren revolutionären Ausgangspunkt auslöschen zu können. Sie beschwört "ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienst herauf, entlehn[t] ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm, um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen".<sup>37</sup>

Dem Festhalten an der alten Kultur setzt Marx einen Lernprozeß entgegen, in dem die Menschen die neuen Haltungen zunächst mit den gewohnten vergleichen, bis sie sich in der neuen Situation auch ohne diese Stütze zurechtfinden. Bei Marx erscheint der Mensch selbst als Rohstoff und Subjekt, der seine eigenen Handlungsmöglichkeiten ständig neu entwirft. Dagegen erscheint das Konzept des kulturellen Erbes, wie Kurt Hager es anvisiert und Dieter Schiller es ausführt, als normativ. Es soll den Arbeitern Zugang zu einem sozialistischen Persönlichkeitsideal gewährleisten, das sie nicht selbst bestimmen können. Diesem Persönlichkeitsideal liegt ein

<sup>36</sup> ebd., S. 34

<sup>37</sup> ebd.



elitäres Bildungsideal zugrunde. Es impliziert, daß nur diejenigen Arbeiter am politischen und kulturellen Leben teilnehmen können, die die nötigen kulturellen Kenntnisse aufzuweisen haben.

In der Erbe-Debatte der frühen siebziger Jahre scheint der Trend zu dominieren, das Erbe rein funktionalistisch als Besitz der Arbeiterklasse und daher als Waffe im ideologischen Klassenkampf zu sehen. Neben Kurt Hagers und Dieter Schillers Beiträgen zur Erbe-Debatte liegt diese Auffassung auch Hans Kaufmanns Artikel über das Erbe zugrunde. Er schreibt:

Je mehr sich unsere Lebensbedingungen von denen unterscheiden, auf denen die Kunst der Vergangenheit fußt, je geringer das rein stoffliche Interesse ist, das sie bietet, je weniger die bloße Bekanntmachung vergangener Vorgänge über unsere eigenen Lebensprobleme aussagt, desto mehr sind wir bei der Aneignung dieser Kunst darauf verwiesen, das historisch Unerledigte aufzufinden, das sie enthält. Dieses Unerledigte begreifen wir als das Unsere, ohne uns »mythologisierend« mit der Vergangenheit zu identifizieren.<sup>38</sup>

Bernd Leistner weist darauf hin, daß dieses pragmatische Verhältnis zum Erbe nur eine der Möglichkeiten darstelle.<sup>39</sup> Er fragt, wie das "neuerdings als paradigmatisch herangeholte Gedicht *Über allen Gipfeln ist Ruh*" im Sinne der "Kaufmannschen Formel" zu fassen wäre.<sup>40</sup> Leistner argumentiert, daß die Kunst und das Erbe eine relative Autonomie besitzen, die sie im ideologisch-politischen Kampf nicht unmittelbar verwertbar machen.

Meine These ist, daß die in der Erbetheorie der frühen siebziger Jahren herausbeschworene Opposition "kritische Aneignung oder Aktualisierung" des Erbes keine ausschließliche ist, sondern daß sich die beiden Möglichkeiten der Erberezeption gegenseitig ergänzen. Ein kritisches Verhältnis zum Erbe setzt sowohl die Fähigkeit des Rezipienten voraus, sich die im Erbe manifeste subjektive Erfahrung zu vergegenwärtigen, als auch die Fähigkeit, diese Erfahrung historisch zu verfrem-

38 H. Kaufmann, [Anm. 26], S. 257

39 Bernd Leistner, "Überlegungen zum »Vorgang des Erbens«". In: *Weimarer Beiträge*. Bd. 21, 2, 1975, S. 172

40 ebd., S. 171

den und zu analysieren. Ansätze einer solchen materialistischen Theorie des Erbes sind in Brechts *Messingkauf* vorhanden. Er begreift die Tradition als Rohmaterial, aus dem der Rezipient Verhaltensmöglichkeiten entwirft.<sup>41</sup> Das setzt voraus, daß das geschichtliche Produkt wieder in einen Rohstoff umgeschmolzen wird, aus dessen heterogenen Teilen ein anderes geschichtliches Produkt entstehen kann. Das Überlieferte wird somit nicht einfach imitiert, sondern umgearbeitet.<sup>42</sup>

Es ist möglich, in der Erbe-Debatte der siebziger Jahre eine Fortsetzung der Faust-Debatte der frühen fünfziger Jahre zu sehen. Diese Auseinandersetzung wurde durch Hanns Eislers und Bertolt Brechts Bearbeitung des Faust-Stoffs ausgelöst, die den historischen Faust im Gegensatz zur Auffassung der DDR-Kulturfunktionäre als problematische Figur darstellte. Brecht und Eisler zeigten Fausts widersprüchliches Verhalten zwischen Fortschritt und Reaktion im Bauernkrieg. Diese Faust-Darstellung wurde als Kritik am sozialistischen Staat verstanden, der mit dem klassischen bürgerlichen Erbe weiterhin der bürgerlichen Ideologie huldigte. Die Kulturfunktionäre warfen Brecht und Eisler vor, daß sie das klassische Erbe wie einen Selbstbedienungsladen benutzten, aus dem sie sich holten, was sie für ihre politischen Zwecke brauchten. Während Brecht und Eisler sich Rohmaterial für eine sozialistische Kunst bei den Klassikern klauten, kauften die Kulturfunktionäre im Kaufhaus der Tradition allerdings Fertigwaren ein. Trotz Eislers Einsicht, daß "Überpolitisierung in der Kunst [...] zur Barbarei in der Ästhetik" führt, kann die Kunst nicht einfach von der Politik getrennt werden, da die Kunst Implikationen für den politischen Kontext hat, aus dem sie hervorgeht und in dem sie rezipiert wird.<sup>43</sup> Vor dem Hintergrund der Faust-Debatte der fünfziger Jahre

41 Vgl. Bertolt Brecht, "Der Messingkauf". In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke. Bd. XVI: Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967

42 Ernst Bloch und Hanns Eisler entwickelten einen ähnlichen Erbebegriff. Siehe Ernst Bloch und Hanns Eisler, "Die Kunst zu erben". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden, Bd. II*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, S. 109

43 Hanns Eisler zit. nach Michael Schneider, *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturverfalls in den siebziger Jahren*. Darmstadt und Neuwied, 1981, S. 146

wird die Erweiterung des Erbebegriffs durch das Konzept der kritischen Aneignung in den siebziger Jahren sichtbar.

## 2.4 Streitpunkte der Erbe-Diskussion

Als Mitglied der Nagy-Regierung während des Ungarn-Aufstands 1956 wurde Lukács *persona non grata* in der DDR. Dieser politische "Fehltritt" ermöglichte eine Kritik an seinem Konzept des klassisch-realistischen Erbes in der DDR. Die Literaturwissenschaftler der DDR begannen zu diesem Zeitpunkt, den Erbebegriff von einem marxistisch-leninistischen Standort neu zu durchdenken. Das setzte voraus, daß sie sich mit den tabuisierten Bereichen des Erbes auseinandersetzten. Dieser Prozeß wurde durch die kulturpolitische Wende um 1971 verstärkt. Helmut Bock sieht diesen Wendepunkt im Zusammenhang mit einer gradlinigen Entwicklung von "Lenins Kritik des »Proletkults« und seiner Rede an dem Komsomol [bis] Hagers Referat auf der 6. ZK-Tagung".<sup>44</sup> Bocks Erwähnung der Kritik Lenins am Proletkult deutet auf die Grenzen dieser Revision des Erbebegriffs hin. Es soll keine radikale proletarische Kultur geschaffen werden, sondern der Vorrang der Partei im marxistischen Meinungsstreit bewiesen werden. Da sich dieser Streit an den Grenzen des sozialistischen Erbes entzündet, müssen die Kulturfunktionäre das kontroverse Erbe freigeben. Um die Streitpunkte des sozialistischen Erbes ädaquat diskutieren zu können, ist es jedoch auch notwendig, auf das "vorbildliche", normative Erbe einzugehen.

### 2.4.1 Die Bewertung der Klassik in der Erbe-Theorie

Lukács' marxistische Literaturtheorie setzt die Klassik als Norm für die sozialistische Literatur und die Erberezeption voraus. Seine ästhetischen Präsuppositionen sind Hegels Klassizismus verwandt. Hegels Klassizismus beruht

<sup>44</sup> Helmut Bock, "Historische Tradition und Erberezeption bei Marx und Engels." In: *Weimarer Beiträge* 1, 1974, S. 60

auf einer prinzipiellen Übereinstimmung zwischen seiner philosophischen Intention, nämlich der Dialektik als Kritik am Dualismus und am Partikularen der bürgerlichen Zweckwelt, und der auf Winckelmann zurückgehenden Vorstellung vom Wesen der griechischen Kunst.<sup>45</sup>

Aus dem Versuch, den Dualismus zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen zu überbrücken, geht die Notwendigkeit hervor, mit der Hegel das Wahre als das Ganze sieht.<sup>46</sup> Diese Vorstellung, daß die Wahrheit eine Totalität darstelle, liegt auch Lukács' marxistischer Literaturtheorie zugrunde. Dieser Totalitätsbegriff erscheint vor allem im Kontext des 20. Jahrhunderts problematisch. Obwohl sich das Partikulare der bürgerlichen Zweckwelt schon während der Goethezeit nur in der Kunst und höchstens noch in der Philosophie zu einem harmonischen Ganzen fügen konnte, verschärft die zunehmende Industrialisierung der Arbeit im 19. und 20. Jahrhundert das Ausmaß der Vereinzelung und Entfremdung des Individuums, und vermindert damit die Erfahrbarkeit einer solchen Totalität. Somit wird die klassische Totalität, vor allem für den Künstler, der das Erfahrbare nicht einfach überspringen kann, zu einer bloß abstrakten Scheintotalität. Durch diese Entwicklung verliert die klassische Ästhetik ihren normativ verbindlichen Charakter. Sie überlebt höchstens noch in der Form des Klassizismus.

In der Auseinandersetzung mit Lukács' normativem Erbebegriff weisen Ernst Bloch und Hanns Eisler darauf hin, daß die ideologiekritische Methode von Marx und Engels produktiv auf das klassische Erbe angewendet werden könnte:

Haben doch auch Marx und Engels stets den ideologischen Schein entzaubert und ihn von der fortwirkenden Wahrheit unterschieden; auf unser gutes Recht, diese erprobten Methoden anzuwenden, dürfen wir auch der Klassik gegenüber nicht verzichten.<sup>47</sup>

Damit implizieren Bloch und Eisler, daß die scheinbar harmonischen, geschlossenen Kunstwerke der Klassik nicht frei von Widersprüchen sind, und daß eine marxistische Literaturwissenschaft gerade diese Risse aufzeigen müßte, die auf die Position des Künstlers im sozio-historischen Prozeß hinweisen. So läßt die

45 Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1974, S. 405

46 ebd., S. 416

47 E. Bloch und H. Eisler, [Anm. 42], S. 106

ideologiekritische Analyse das Kunstwerk wieder neu und lebendig vor unser Auge treten. Dieser Blick überwindet den Vorwurf an die moderne Kunst, sie sei formalistisch, da diese Anschauungsweise voraussetzt, daß es immer wieder neue Stoffe gibt,

die nach einer ihr gemäßen, inhaltlich bestimmten Form drängen. Nicht anders haben es auch die großen Alten gehalten. Diese Frische, Kühnheit und Echtheit, dieses konkrete Verhalten zum Jetzt haben wir von ihnen zu lernen. Nur dann können wir auch ihre Formen verstehen und weiter entwickeln. Nur auf diese Weise gelingt ein produktiver Antritt des kulturellen Erbes.<sup>48</sup>

Anders reaktiviert Anna Seghers die deutsche Klassik als "eiserne Ration" im Widerstand gegen den Nationalsozialismus, da auch die Nazis das klassische Erbe nicht unterschlagen können, ohne das "Deutsche" zu leugnen. So können die in Deutschland Lebenden für die Gedanken des antifaschistischen Widerstands gewonnen werden. Anna Seghers weist auf den Sprengstoff hin, der im klassischen Erbe verborgen liegt:

Die sechs- und zehnbändigen Goethe, Schiller, Lessing, Hebbel, die eure Eltern euch zur Konfirmation schenkten, haben unaufgeschnittene Seiten. Sie enthalten allen Stoff, der genügt für siebenhundert Scheiterhaufen. Sie enthalten Gründe genug, die Goldrändigen, um eine ganze Generation ins Zuchthaus zu schicken und nach Dachau und nach Oranienburg.<sup>49</sup>

Da die toten Schriftsteller straflos und uneingesperrt durch die Kontrollinstanzen der Nazis gehen, können auch die antifaschistischen Schriftsteller die Kontrollen unterlaufen, wenn sie sich den Toten anvertrauen.<sup>50</sup> Als eine solche Waffe im Widerstandskampf sieht Anna Seghers z. B. die Verteidigung der Gedankenfreiheit in Schillers Drama *Don Carlos*. Das Einklagen dieser Freiheit wird im Naziregime zu einem Sabotageakt. Indem Anna Seghers das klassische Erbe so (re)aktualisiert, sprengt sie das normative Klassikkonzept.

Indem Claus Träger die deutsche Klassik in ihrem sozio-historischen Kontext ansiedelt, geht er über Lukács' Klassizismus hinaus. Er erhebt die deutsche Klassik

<sup>48</sup> ebd., S. 107

<sup>49</sup> A. Seghers, [Anm. 11], S. 27f.

<sup>50</sup> ebd., S. 27

nicht zur Norm für Literaturproduktionen, die in einem anderen kulturellen und historischen Kontext entstanden sind. Träger definiert die Klassik jedoch nicht als eine in sich geschlossene literaturhistorische Epoche, sondern geht von der Ungleichzeitigkeit der ökonomischen, philosophischen und künstlerischen Prozesse aus. Der Höhepunkt der deutschen Literatur und Philosophie falle in die Übergangsphase vom Feudalismus zum Kapitalismus.<sup>51</sup> Obwohl die Weimarer Klassik aus der Aufklärung hervorgegangen sei, sei sie nicht mit ihr identisch. Auch zu synchronen Literaturbewegungen bilde sie keine schroffe Antithese: Sie "vereinigt als Dichtung klassische, romantische, realistische Momente, die Widersprüche bändigend, in sich".<sup>52</sup> Für die Klassik sei der Versuch kennzeichnend, einen Ausgleich zwischen Individuum und Gesellschaft zu finden. Daher stelle sie nicht nur ein deutsches Phänomen dar, sondern sei auch in anderen Nationen und unter anderen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen möglich.

#### **2.4.2 Die Bewertung der Romantik in der Erbe-Debatte**

##### **2.4.2.1 Die orthodoxe marxistische Romantikforschung**

In der *Romantischen Schule* greift Heinrich Heine die reaktionäre ideologische und politische Haltung der Romantiker an. Er wirft ihnen vor, daß sie durch ihre Weltanschauung, die eine Mischung aus römischem Katholizismus und christlich-germanischem Mittelalter darstelle, die Wiederherstellung feudalistischer Verhältnisse begünstige und bestärke, die von den politischen Entwicklungen in Frankreich allerdings längst überholt worden seien.<sup>53</sup> Heines Kritik an der "Romantischen Schule" liegt seine Bewunderung für die neue bürgerliche Gesellschaft in Frankre-

51 Claus Träger, "Über Historizität und Normativität des Klassikbegriffs". In: Claus Träger, *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*. Leipzig: Reclam, 1981, S. 184

52 ebd., S. 184

53 Damit knüpft Heine an Goethes anti-romantische Haltung an. Goethe schreibt: "Bei uns Deutschen war die Wendung ins Romantische aus einer erst den Alten, dann den Franzosen abgewonnenen Bildung durch christlich-religiöse Gesinnungen eingeleitet, durch trübe nordische Heldensagen begünstigt und bestärkt." Johann Wolfgang Goethe, *Gesamtausgabe. Bd. 32: Schriften zur Literatur II*. München: dtv, 1962, S. 216

ich und ihren "Führer" Napoleon zurunde. Im deutschen Nationalismus dagegen sieht er eine Strategie antinapoleonischer Fürsten, die die Mehrheit des deutschen Volkes mit Reden von "deutscher Volkstümlichkeit, vom gemeinsamen deutschen Vaterlande, von der Vereinigung der christlich germanischen Stämme, von der Einheit Deutschlands" für ihre reaktionären Zwecke gewinnen wollen.<sup>54</sup> Den einzigen Ausweg aus dieser Situation sieht Heine in einer bürgerlichen Revolution in Deutschland. Die "Romantische Schule" habe diese Lösung jedoch verhindert, indem sie nur die Mängel der Französischen Revolution beschrieb, wie Heine an ihrem hervorragendsten Vertreter Friedrich Schlegel zeigt:

Er erkannte alle Herrlichkeiten der Vergangenheit und er fühlte alle Schmerzen der Gegenwart. Aber er begriff nicht die Heiligkeit dieser Schmerzen und ihre Notwendigkeit für das künftige Heil der Welt. Er sah die Sonne untergehn und blickte wehmütig nach der Stelle dieses Untergangs und klagte über das nächtliche Dunkel, das er heranziehen sah; und er merkte nicht, daß schon ein neues Morgenrot an der entgegengesetzten Seite leuchtete.<sup>55</sup>

Heine wirft der "Romantischen Schule" nicht so sehr ihre Kritik an den Mängeln der bürgerlichen Gesellschaft vor, als ihre Unfähigkeit, diese Mängel als Voraussetzung einer zukünftigen, demokratischen Gesellschaft zu begreifen.

Franz Mehring übernimmt im sozialdemokratischen Kampf gegen den deutschen Imperialismus am Anfang des 20. Jahrhunderts Heines negatives Romantikurteil. Seine Ablehnung der Romantik hängt mit seiner Polemik gegen die damaligen literarischen Strömungen des Naturalismus und der Neuromantik zusammen. Damit überträgt Mehring den Disput zwischen Klassik und Romantik, und der von ihr abhängigen Moderne, auf den Streit um eine sozialistische Kultur. Er argumentiert, daß der Sozialismus die Voraussetzungen für eine erneuerte klassische Kunst schaffen könne. Indem Mehring die Klassik zum ästhetischen Ideal der

<sup>54</sup> Heinrich Heine, "Die romantische Schule" In: Heinrich Heine, *Sämtliche Werke*. Band 7. Leipzig: Insel, 1910, S. 28

<sup>55</sup> ebd., S. 65

sozialistischen Kunst erhebt, muß er jedoch alle nicht-klassischen kulturellen Erscheinungen als Verfallserscheinungen abwerten.<sup>56</sup>

Ähnlich lokalisiert Lukács den Ursprung des Verfalls der modernen Literatur und Philosophie in der Romantik.<sup>57</sup> Er behauptet, daß sie eine ideologische Haltung geprägt habe, deren Konsequenz der Faschismus sei. Am deutlichsten habe sich dieses Schicksal in Kleist manifestiert, den die Literaturtheorie des Faschismus daher als größten nationalen Dichter feiern konnte.<sup>58</sup> Trotzdem kann Lukács Kleists künstlerische Bedeutung nicht leugnen. Er rechnet es Kleist als Verdienst an, daß er das Problem der Isolation und der Skepsis in der bürgerlichen Gesellschaft gestaltet habe, kritisiert aber Kleists Subjektivismus, der ihm den Blick auf die gesellschaftlichen Ursachen dieser Probleme verstelle. Der Nihilismus und Subjektivismus der modernen Literatur und Philosophie knüpften an Kleists "Kant-Krise" an.<sup>59</sup> Sowohl bei Kleist als auch bei seinen Nachfolgern tritt der Einzelfall in seiner Zufälligkeit an die Stelle des gesellschaftlich und historisch Notwendigen und Typischen. Lukács' Kritik an Kleist impliziert, daß der Schriftsteller seine individuelle Erfahrung der gesellschaftlich-historischen Notwendigkeit unterordnen müsse.<sup>60</sup>

Sowohl Mehring als auch Lukács begründen ihre Abneigung gegen die "Romantische Schule" am Beispiel Kleists. Beide gehen in ihrer Beurteilung Kleists von Goethes Urteil aus, daß Kleist ein "von Natur aus schön intentionierte[r], aber von

56 Hans Mayer bemerkt, daß Mehring durch sein neoklassizistisches Kunstideal unversehens in die Nähe seines politischen Gegners Theodor Wilhelm Danzel rückt. Vgl. Hans Mayer, *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen, 1963, S. 291

57 Georg Lukács, "Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur". In: Georg Lukács, *Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1975, S. 70

58 Peter Horn zeigt, daß Lukács' Urteil nur auf Gundolfs Kleist-Darstellung zutrifft, aber nicht auf Kleist selbst. Vgl. Peter Horn, "Zur Originalität und Individualität verdammt. Zur Stellung und zum Anspruch des bürgerlichen Schriftstellers". In: Peter Horn, *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978, S. 17

59 Georg Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin, 1953, S. 23

60 ebd., S. 38



einer unheilbaren Krankheit ergriffene[r] Körper" gewesen sei.<sup>61</sup> Sie versuchen, diesen Zwiespalt, der sich auch in seinem Werk manifestiere, auf seine gesellschaftliche Lage zurückzuführen. Wie Treitschke bemerkt, sei "Kleist sein Lebtage ein preußischer Offizier der alten Schule geblieben".<sup>62</sup> Obwohl Mehring und Lukács grundsätzlich mit dieser Feststellung übereinstimmen, machen sie auf einen entscheidenden Wendepunkt in Kleists Biografie und Werk aufmerksam, nämlich die französische Eroberung Deutschlands von 1806, die den altdeutschen Staat zerschmetterte. Zu diesem Zeitpunkt habe sich Kleist zum ersten Mal in seinen Werken den nationalen Problemen Deutschlands gestellt. Mehring und Lukács behaupten, daß Kleist von der nationalen Niederlage zwar zutiefst betroffen gewesen sei, aber ihre Ursachen nicht verstanden habe. Gegen die französische Eroberung und die "gewaltige Umwälzung des nationalen Lebens" habe er nur den Fremdenhaß des altpreußischen Junkers und Offiziers aufbringen können.<sup>63</sup> Er sei nur "immer tiefer in die Arme jener faulen Romantik [geraten], die in Napoleon weit mehr den Erben der Revolution haßte als den Zwingherrn der Nation".<sup>64</sup> So macht Mehring die "Romantische Schule" für Kleists künstlerischen "Abstieg" verantwortlich:

Es war Kleists Verhängnis, daß er durch Abstammung, Erziehung, Lebensberuf immer in Verhältnissen lebte, die seiner genialen Begabung so wenig gerecht werden konnten, wie er ihnen, daß er, mit einem Worte, zur romantischen Schule gehörte.<sup>65</sup>

Sowohl bei Mehring als auch bei Lukács wird die politische Einstellung des Schriftstellers zum Kriterium seines künstlerischen Wertes.<sup>66</sup> Das setzt zwei strikt voneinander getrennte politische Lager voraus: ein fortschrittliches, das die Fran-

61 Zit. nach Franz Mehring, *Zur Literaturgeschichte: Von Calderon bis Heine*. Berlin, 1929, S. 269

62 ebd., S. 270

63 ebd., S. 273

64 ebd., S. 274

65 ebd., S. 281

66 Lukács kommt zu ähnlichen Schlußfolgerungen über die Romantik wie Mehring, obwohl er sich in den *Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik* dezidiert von Mehrings literatursoziologischer Methodologie und ästhetischen Prinzipien abwendet. Hans Mayer bemerkt, daß er Mehrings antiromantische Haltung nur noch konsequenter fortsetzt. Vgl. Hans Mayer, *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen, 1963, S. 292

zösische Revolution positiv bewertet und ein reaktionäres, das wegen der negativen Bewertung der bürgerlichen Revolution die Rückkehr in eine feudale und absolutistische Gesellschaft bevorzugt. Hans Mayer weist darauf hin, daß die orthodoxe marxistische Romantikforschung, die vor allem an Lukács anknüpft, mit diesem Pauschalurteil die gesamte deutsche Freiheitsbewegung abqualifiziere und die napoleonischen Eroberungskriege verherrliche, nur weil sie die Voraussetzungen für die bürgerliche Umwälzung in Deutschland geschaffen habe. Damit werde sie den Grundauffassungen der wichtigsten Strömungen der Romantik jedoch nicht gerecht.

Hans Mayer weist auf die blinden Flecken der orthodoxen marxistischen Romantikforschung hin. So sehe sie z. B. darüber hinweg, daß vor allem die "Romantische Schule" zur Entwicklung eines nationalen Selbstbewußtseins zwischen 1806 und 1813 Wesentliches beitrug. Mayer argumentiert, daß die Entdeckung des deutschen Mittelalters vor allem innerhalb des Versuchs gesehen werden müsse, eine kulturelle Grundlage für die nationale Einheit Deutschlands zu schaffen. In seiner einseitigen Darstellung der Romantik habe Lukács außerdem ihre Beziehung zu bestimmten wissenschaftlichen Prinzipien der Aufklärung und damit zur bürgerlichen Emanzipation nicht gesehen. Hans Mayer führt diese blinden Flecken auf Lukács' einseitige Vorliebe für Hegel und Goethe zurück.<sup>67</sup> Dieser Liste der Auslassungen wären auch die erzähltechnischen Innovationen der Romantik hinzuzufügen, die schwer zugängliche Erfahrungsbereiche wie den Traum darstellbar machten. In der phantastischen Darstellungsweise wollte die orthodoxe marxistische Romantikforschung jedoch nicht eine Erweiterung der rationalen Kategorien der Aufklärung sehen, sondern bloß ein Zeichen ihrer Flucht vor der Wirklichkeit und ein Symptom ihrer Irrationalität.

Mayer meint, daß zwei Grundpositionen Lukács' auf dem Wege zu einer anderen marxistischen Romantikforschung überprüft werden müßten: Die erste sei die Konzeption des klassischen Realismus, die einerseits durch die "Dreiheit Goethe,

67 H. Mayer, [Anm. 66], S. 294

Balzac, Tolstoi" bestimmt sei und andererseits in Goethe und Hegel die "Höhepunkte bürgerlicher Dichtung und Philosophie" sehe.<sup>68</sup> Von dieser Prämisse ausgehend, habe Lukács die "romantische Position in der ästhetischen Theorie und erst recht in der dichterischen Praxis ausschließlich negativ" beurteilen müssen.<sup>69</sup> Mit Marx kritisiert Mayer an einer Geschichtswissenschaft, die nur auf die großen Epochen und hervorragenden Persönlichkeiten eingeht, daß sie bestimmte geschichtliche Ereignisse aus dem Blickfeld verliere. Der Versuch, Bewegungen, Werke und Gestalten zu systematisieren, führe zu einem Harmoniedenken, "das in vielen Fällen die Sicht auf Widersprüche und Gegensätze verstellen mußte".<sup>70</sup> Bei Lukács verschwanden

infolge der schroffen Antithetik von Klassik und Romantik alle Gemeinsamkeiten wie alle geschichtlichen Kontinuitäten, die aus Aufklärung und Sturm und Drang stammten, dann aber nicht in Weimar zum Ziel gelangten, sondern an Weimar vorbeistrebten: nach Jena, nach Heidelberg, ins romantische Feldlager.<sup>71</sup>

Die zweite Grundposition Lukács', die von einer marxistischen Romantikforschung kritisiert werden müßte, ist die, daß die Philosophie und Literatur - mit der Ausnahme der "Romantischen Schule" - bis 1848/49 einen fortwährenden Aufstieg dargestellt habe, "um dann erst einem Vorgang progressiver Dekadenz anheimzufallen".<sup>72</sup> Damit erfaßt Mayer Lukács' Geschichtskonstruktion aber nur in groben Zügen, denn Lukács läßt solche Schriftsteller wie Thomas Mann und Gorki nach diesem historischen Einschnitt gelten, soweit sie mit seinem Realismuskonzept übereinstimmen.<sup>73</sup>

68 ebd., S. 293

69 ebd.

70 ebd., S. 296

71 ebd.

72 ebd., S. 295

73 ebd., S. 297

#### 2.4.2.2 Die alternative marxistische Romantikforschung

Neben der orthodoxen marxistischen Romantikforschung, die von Heine über Mehring zu Lukács führt, gibt es eine marxistische Gegentradition, die die frühromantische Sprachphilosophie zusammen mit der politischen Ökonomie von Marx liest, um eine "Genealogie der Herrscherworte" zu rekonstruieren.<sup>74</sup> Zur Gegentradition der Kritischen Theorie und des Neomarxismus gehören der frühe Georg Lukács, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Theodor Adorno und Herbert Marcuse. Das historische Interesse des Neomarxismus an der Frühromantik besteht in deren "seismographische[r] Reaktion auf die Erfahrung der scheiternden Revolution".<sup>75</sup> Die neomarxistische Kritik setzt den Versuch der frühromantischen Sprachphilosophie fort, den Begriff des Transzendenten als philosophisches Korrelat des ökonomischen Prinzips des Warentauschs und des Geldes zu verstehen. Sie zeigt, wie das Prinzip des allgemeinen Äquivalents (d. i. das Geld) den herrschenden Diskurs strukturiert und wie die Anonymität des allgemeinen Äquivalents die intersubjektive Verbindlichkeit des Diskurses gewährleistet.<sup>76</sup> Die Frühromantik setzt das Leiden als Prinzip der Individuation gegen die Vernunft als Prinzip der Herrschaft des Diskurses. Die Frühromantik begreift das Ästhetische als den einzigen Bereich, der der Geschichte der Individuation gerecht werden kann. Das impliziert, daß die Sprachphilosophie sich auf das Ästhetische einlassen muß, um sich (wenn auch nie ganz) dem Herrschaftsdiskurs entziehen zu können: die Philosophie wird so zur "ästhetischen Kritik der reflektierenden Subjektivität".<sup>77</sup>

74 Ich beziehe mich im folgenden auf Jochen Hörischs Aufsatz, "Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts." In: Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979

75 ebd., S. 401

76 ebd., S. 404

77 ebd., S. 406

#### **2.4.2.3 Die Auseinandersetzung zwischen Anna Seghers und Georg Lukács über die Romantik und ihre Beziehung zur Moderne**

Lukács' Urteil, daß die Romantik den Ursprung moderner dekadenter, formalistischer Literaturbewegungen darstelle, die eine reaktionäre, protofaschistische Weltanschauung verbreiteten, wurde von den führenden Kulturfunktionären der KPD in der Volksfront übernommen und bestärkt. Die Romantik selbst spielt jedoch keine entscheidende Rolle in der Realismus-Debatte, außer im Zusammenhang mit der Moderne. So beruft sich z. B. Anna Seghers in der Auseinandersetzung mit Georg Lukács auf die romantische Schriftstellergeneration als Vorgänger der modernen in dem Versuch, die Grenzen der antifaschistischen Front in der Literatur so weit wie möglich zu ziehen.

Lukács verwirft die Erzähltechniken der Moderne, die an die erzähltechnischen Innovationen der Romantik anknüpfen, als formalistisch, weil sie seinem Klassizismus grundsätzlich widersprechen. Die erzähltechnischen Innovationen der Romantik und der Moderne (wie das Experiment, das Fragment, der Essay, die Verfremdung, die Simultantechnik, die Montage und die Parodie) zerstören die Vorstellung der Realität als organisches Ganzes, indem sie nur ein Bruchstück der Realität oder ein zusammengesetztes Konstrukt der Realität zeigen. In ihnen manifestiert sich die Disharmonie zwischen dem bürgerlichen Individuum und der bürgerlichen Gesellschaft. Mit seiner Methode des Realismus setzt Lukács dagegen eine dem Schriftsteller und dem Leser immer schon vorgegebene Realität voraus. In ihrem Briefwechsel mit Georg Lukács wehrt Anna Seghers sich gegen dieses präskriptive, ahistorische Realismuskonzept. Sie kritisiert zunächst Lukács' Gleichsetzung von literarischer Dekadenz und Faschismus, da die politische Gesinnung eines Schriftstellers sich nicht von seiner künstlerischen Methode ableiten lasse. Die Annahme einer allgemeingültigen schöpferischen Methode sei außerdem

schädlich für eine vielfältige, lebendige Literatur, wie Anna Seghers anhand von Goethes Verhältnis zu Kleist zeigt.<sup>78</sup>

Anna Seghers versteht Goethes Geringschätzung für Kleist als Symptom des Mißverständnisses, das aus der Konfrontation eines einseitigen ästhetischen und ideologischen Systems mit einer andersartigen Auffassung entsteht. Dieses Mißverständnis lief auf Goethes Gegenüberstellung "klassisch gleich gesund, romantisch gleich krank" hinaus. Durch sein klassizistisches Ideal habe Goethe jedoch mittelmäßige Talente gefördert, wie Zacharias Werner, der in methodischen und ideologischen Fragen mit ihm übereinstimmte, während er einen Autor wie Kleist ablehnte. Anna Seghers sieht in Goethes ästhetischem System und dem Epigontum, zu dem es verleitete, ein Symptom des Schwankens zwischen Anpassung und Auflehnung im Bürgertum. Die Weigerung der romantischen Autoren, sich der feudalen Gesellschaft anzupassen, wurde teuer bezahlt. Goethe dagegen erkaufte sein vollendetes Werk durch einen Kompromiß mit der feudalen Gesellschaft, der seine künstlerische Integrität in Frage stellte. Anna Seghers spürt an Goethes Kompromißbereitschaft die "Abneigung [...] gegen jede Art Auflösung - die Disharmonie der Schriftstellergeneration, deren Krankheit ihm folgerichtig dünkte".<sup>79</sup> Indem Anna Seghers Lukács auf Goethes Mißverständnis aufmerksam macht, impliziert sie, daß er mit seinem normativen Realismuskonzept einem ähnlichen Mißverständnis unterliege.

Anna Seghers sieht die Problematik der Künstler in historischen Krisenzeiten darin, daß die gesellschaftliche Situation einen solch gewaltigen Schock auf sie ausübt, daß sie eine außerordentliche Energie aufbringen müssen, um sie erstens

78 Vgl. Anna Seghers und Georg Lukács, "Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács." In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur. Band II*. Reinbek bei Hamburg, 1969, S. 130

79 ebd., S. 111

zu sehen und zweitens zu gestalten.<sup>80</sup> Obwohl in diesen Epochen keine vollkommenen, abgerundeten Kunstwerke entstehen können, da die überlieferten Welt- und Kunstansichten den gegenwärtigen Problemen nicht mehr genügen, stellen die entstandenen Kunstwerke Formen bereit, die die gesellschaftliche Krise bewußtmachen.

Solche Krisenzeiten sind in der Kunstgeschichte von jeher gekennzeichnet durch jähe Stilbrüche, durch Experimente, durch sonderbare Mischformen, nachher kann der Historiker sehen, welcher Weg der gangbare geworden ist. Damit meine ich nicht, daß Fehlschläge und Leerläufe unbedingt sein müssen. Ich zweifle nur, ob manche Versuche überhaupt Leerläufe waren.<sup>81</sup>

Hiermit deutet Anna Seghers an, daß sie Lukács' Verurteilung der modernen literarischen Experimente, vor allem des Expressionismus, nicht teilt. Sie verteidigt die romantischen Schriftsteller sowohl gegen Lukács' Klassizismus als auch gegen den Mißbrauch durch die Nazis.<sup>82</sup>

#### 2.4.2.4 Das Romantikbild in der DDR vor 1970

Das Jahr 1956 markiert eine Zäsur in der Literaturwissenschaft der DDR, da im Zuge der Revisionismus-Kritik an Lukács auch seine methodologischen Prämissen und ästhetischen Prinzipien überprüft werden konnten. Dennoch änderte sich die Einstellung der Schriftsteller und der Literaturwissenschaftler zur Romantik und

80 In Anna Seghers' "Ästhetik", die eine eigenwillige Abwandlung von Tolstois Drei-Stufen-Modell des künstlerischen Schaffensprozesses darstellt, spielt die subjektive Wahrnehmung der Wirklichkeit eine zentrale Rolle. Auf der ersten Stufe des kreativen Prozesses steht für sie die unmittelbare, ungefilterte Erfahrung, die sie den "Originaleindruck" nennt. Sie meint, daß das Kunstwerk ohne diese Erfahrung keinen historischen Wert besitze. Auf der zweiten Stufe versucht der Künstler, sich die unmittelbare Erfahrung bewußt zu machen. Erst auf der dritten Stufe verdichten sich Erfahrung und Theorie zu einer Einheit, einer zweiten Wirklichkeit.

81 A. Seghers, [Anm. 78], S. 113

82 In ihrem Essay "Illegales legal" fordert Anna Seghers die deutschen Leser auf, die Behauptung, die Romantiker seien die "Lieblinge des Nationalsozialismus", an deren Schriften selbst zu überprüfen: "Lest die Bettina Brentano, lest die Gündertode! Lest, was sie geschrieben über Erziehung, Glaube, Judenfrage!" Siehe A. Seghers, [Anm. 11], S. 28

Moderne zunächst nicht wesentlich. Erst zehn bis fünfzehn Jahre später beginnen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler, sich erneut mit der Romantik zu beschäftigen und dabei Lukács' anti-romantische Haltung vorsichtig in Frage zu stellen. 1968 erschien z. B. Anna Seghers' Novelle *Das wirkliche Blau*, die von der DDR-Kritik als Adaption des *Heinrich von Ofterdingen* von Novalis rezipiert wurde.<sup>83</sup> Auch die Literaturwissenschaftler beginnen zu diesem Zeitpunkt, einzelne Fehler in Lukács' Romantikbild zu korrigieren, ohne sich grundsätzlich von seiner Methodologie lösen zu können. So setzt z. B. Hans-Georg Werner noch 1971 in einer Vorstudie zu einem Kapitel der *Geschichte der deutschen Literatur* die Norm des klassischen Realismus voraus. Er argumentiert, daß der frühromantische Roman an dieser Norm, die von Goethes Roman geprägt sei, scheitere, indem er die soziale Bedingtheit der menschlichen Freiheit in übergesellschaftliche Prinzipien auflöse.<sup>84</sup> Er läßt jedoch einen romantischen Roman, Achim von Arnims *Die Kronenwächter*, als unter den Zeitumständen progressiv gelten, denn er

gibt in politischer Hinsicht eine Absage an Mittelalteridealisation und Hohenstaufenkult. Arnim führt die Wirrnisse der Geschichtswende vom 15. zum 16. Jahrhundert als Paradigma der eigenen Zeit vor.<sup>85</sup>

Die Vernachlässigung der Romantik in der DDR-Literaturwissenschaft bis 1970 war aber nicht nur durch Lukács' anti-romantische Haltung bedingt. Obwohl die Präfaschismustheorie wesentlich dazu beitrug, daß die Romantik zu einem kulturpolitischen Anathema in der DDR wurde, haben auch die Präromantiktheorie, die in der Romantik eine Gegenbewegung zur Aufklärung sah, und die westdeutsche

83 Vgl. John Francis Fetzer, "From the »Blue Flower« to the »True Blue«. Anna Seghers' Variations on a Romantic Theme from her Exile Years in Mexico". In: Dieter Borchmeyer, Till Heimeran (Hg.), *Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 1985, S.71

84 Vgl. Hans-Georg Werner, "Die Erzählkunst im Umkreis der Romantik (1806 - 1815)". In: *Weimarer Beiträge*, 8, 1971, S. 12f.

85 H.-G. Werner, [Anm. 84], S. 19



bürgerliche Romantikforschung dazu beigetragen, indem sie die Romantik als Alibi für eine L'art-pour-l'art-Gesinnung benutzte.<sup>86</sup>

Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte außerdem die kulturpolitische Einschätzung der Romantik in der Sowjetunion, nach der sich die dogmatischen Kulturpolitiker der DDR hauptsächlich richteten. Obwohl die "revolutionäre Romantik" wesentlich zur Entwicklung des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion beitrug, verurteilte der stalinistische Kulturfunktionär Shdanow die gesamte deutsche "Romantische Schule". Shdanow denunzierte 1946 eine poetische Richtung der sowjetischen Literatur, die sich als *Serapionsbrüder* bezeichnet hatte und dekretierte über deren angeblichen literarischen Patron: "Der gemeinsame Stammvater der Serapionsbrüder und der Akmeisten ist E. T. A. Hoffmann, einer der Begründer der Dekadenz und des Mystizismus der aristokratischen Salons."<sup>87</sup> Hans Mayer weist jedoch darauf hin, daß

neuere sowjetische Untersuchungen zur allgemeinen europäischen Literaturgeschichte und insbesondere auch zur deutschen Romantik [...] zu einer wesentlich differenzierteren und damit auch historisch gerechteren Beurteilung der romantischen Bestrebungen [gelangten].<sup>88</sup>

Auch Anna Seghers stellt die Romantik in den Jahren 1948 bis 1968 in ihren ästhetischen Betrachtungen in den Hintergrund. Stattdessen setzt sie sich mit den "klassischen Realisten" auseinander, vor allem mit Schiller und Tolstoi. Anhand dieser Schriftsteller erörtert sie das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft im künstlerischen Gestaltungsprozeß. Diesen Essays liegt eine implizite Kritik am Schematismus einiger Kunstwerke der DDR zugrunde, die sie auf eine strikte

<sup>86</sup> Vgl. Patricia Herminghouse, "Die Wiederentdeckung der Romantik: Zur Funktion der Dichterfiguren in der Neueren DDR-Literatur". In: Gerd Labrousse (Hg.), *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 11/12: *DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Amsterdam: Rodopi, 1981, S. 222f.

<sup>87</sup> H. Mayer, [Anm. 66], S. 294f.

<sup>88</sup> ebd., S. 295

Einhaltung eines dogmatischen Realismuskonzepts zurückführt.<sup>89</sup> Sie können daher als Fortsetzung der Realismusdebatte der dreißiger Jahre gesehen werden.

#### 2.4.2.5 Die Neubewertung der Romantik in den siebziger Jahren

Rainer Nägele weist darauf hin, daß die Hinwendung zu den umstrittenen Bereichen des Erbes in den frühen siebziger Jahren nicht nur auf Honeckers Rede und Hagers Kulturreferat auf dem VIII. Parteitag zurückzuführen sei, sondern daß ihnen ein "Verschiebungsprozeß im literarisch-künstlerischen Selbstverständnis" vorausgegangen sei.<sup>90</sup> Seit den späten sechziger Jahren hätten sich in der DDR Bücher, Essays und Artikel gehäuft, die die "Phantasie und das Phantastische als Momente literarischer Produktion in die Diskussion bringen".<sup>91</sup>

Kurt Hagers Aufruf zum Meinungsstreit in den Künsten in den frühen siebziger Jahren bedeutete aber noch nicht, daß eine öffentliche Kritik an den kulturpolitischen Normen möglich war, auf denen die Literaturinstitutionen der DDR beruhen. Gerade diese Normen verhinderten aber eine konsequente Auseinandersetzung mit dem umstrittenen romantischen und modernen Erbe. Solange die Normen nicht kritisiert und aufgehoben werden konnten, blieb die Erfahrung des unüberwindbaren Widerspruchs zwischen Individuum und Gesellschaft weiterhin im Sozialismus aktuell.

Einige Schriftsteller, die durch ihre Arbeiten den Prozeß der Neubewertung der Romantik und damit auch der Moderne einleiteten, waren Anna Seghers, Christa Wolf, Günter Kunert, Stephan Hermlin, Gerhard Wolf, Günter de Bruyn, Franz Fühmann und Peter Hacks. Während die Realitätsdarstellung in Anna Seghers' Novelle *Das wirkliche Blau* noch an die Prinzipien des sozialistischen Realismus

89 Vgl. z. B. Anna Seghers, "Über die Entstehung von »Krieg und Frieden«". (Brief an Jorge Amado) und "Woher sie kommen, wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskis, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers". In: Manfred Behn (Hg.), *Anna Seghers - Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1980, S. 142 - 157 und S. 207 - 255

90 Rainer Nägele, "Trauer, Tropen und Phantasmen: Ver-rückte Geschichten aus der DDR". In: P. U. Hohendahl und P. Herminghouse (Hg.), *Literatur der DDR in den 70er Jahren*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983, S. 193

91 ebd., S. 193

gebunden ist, weist die Novelle *Die Reisebegegnung* signifikante Abweichungen von den Gestaltungskriterien des sozialistischen Realismus auf. *Die Reisebegegnung* wurde als Paradigma der literaturpolitischen Wende um 1971 und ihrer Grenzen verstanden. So schien auch Anna Seghers die Novelle zu sehen. In einem Brief an Christa Wolf kommentiert sie die fiktive Begegnung der Günderode und Kleists in deren Roman *Kein Ort. Nirgends* wie folgt:

Alles ist möglich, wenn Du mich überzeugen kannst. Zum Beispiel ich selbst, ich mußte in meiner Erzählung Gogol, E. T. A. Hoffmann und Kafka zusammenbringen.<sup>92</sup>

Andere Schriftsteller wie Christa Wolf, Franz Fühmann und Günter Kunert nutzten die Möglichkeiten der romantischen und/oder modernen Ästhetik jedoch noch konsequenter aus, um die Präsuppositionen der sozialistischen Literaturgeschichte, Kulturtheorie und Ästhetik in Frage zu stellen.<sup>93</sup> Der Zweifel dieser Schriftsteller an den Prämissen des sozialistischen Realismus, wie Shdanow ihn definierte, war durch den Verlust geschichtlicher Illusionen geprägt. Die Hoffnungen, die sich an den sozialistischen Aufbau knüpften, sind durch die Erfahrung des real existierenden Sozialismus enttäuscht worden. Die Vorstellung einer sozialistischen Literatur wurde damit aber nicht prinzipiell negiert, sondern neue Techniken zur Darstellung der veränderten Wirklichkeit im Sozialismus wurden erprobt.

So problematisierten die Schriftsteller, die in den siebziger Jahren auf die Romantik zurückgriffen z. B. den Begriff der Widerspiegelung der Realität in der Theorie des sozialistischen Realismus. Dieser Begriff setzt voraus, daß die Sprache die Realität wenn auch nicht in ihrer Fülle, so doch in ihrem Wesen repräsentieren könne. Der Autor wurde dadurch zum Lehrer des Lesers, daß er ihn über die objektiven Gesetzmäßigkeiten der Realität aufklärte. In der Praxis bedeutete das, daß die Literatur eine vorgefertigte Lehre vermittelte; sie wurde zur Dienerin des Marxismus-Leninismus. Durch dieses Verhältnis zur Wissenschaft wurde die Literatur selbst dogmatisch im Sinne Kants. Das spezifisch Ästhetische erschien in der

92 Anna Seghers, "Für Christa Wolf." In: *Anna Seghers: Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954 - 1979*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1984, S. 395

93 Vgl. P. Herminhouse, [Anm. 86], S. 218

Theorie des sozialistischen Realismus als rein dekorativ. Die Autoren der siebziger Jahre, die die Romantik reaktualisierten, sahen in der Literatur dagegen ein Medium der Reflexion. Sie wollten ihre Leser nicht belehren, sondern führten einen Dialog mit ihnen. Das impliziert, daß sie die Wahrheit oder das Gesetz, das den alltäglichen Erscheinungen zugrundeliegt, nicht als etwas Unumstößliches sahen, sondern als einen Prozeß. Die Formulierung einer Wahrheit innerhalb dieses Prozesses stellt immer nur ein provisorisches Konstrukt dar.<sup>94</sup>

Auch die Literaturwissenschaftler begannen in den frühen siebziger Jahren, angespornt von den Schriftstellern und dem politischen Kurswechsel, die Hindernisse zu einer neuen marxistischen Romantikforschung aus dem Weg zu räumen. In der Romantik sahen sie die Fortwirkung der Vorstellungen, die sich zur Zeit der Französischen Revolution formierten und die bis heute nicht abgegolten sind.<sup>95</sup> Ursula Roisch setzte die erneute Debatte um die Romantik mit einer kritischen Analyse der westdeutschen Romantikforschung in Bewegung. Sie sah den Rückgriff der westdeutschen Literaturtheorie auf die Romantik im "Prozeß der methodologischen Reaktion auf den Positivismus".<sup>96</sup> Ursula Roisch kritisierte an der Methodologie westdeutscher Literatur- und Sprachtheorien, wie der Phänomenologie, dem Existentialismus und dem Neopositivismus, daß sie eine undialektische Trennung zwischen den Geisteswissenschaften und den Naturwissenschaften aufrechterhielten. So hätten z. B. Dilthey und Bergson "dem Rationalismus der klassischen bürgerlichen Philosophie die Intuition entgegensetzt",<sup>97</sup> indem sie den objektiven Erkenntnisprozeß auf den "Wahrheitsgehalt subjektiver Empfindungen" reduzier-

94 Vgl. R. Nägele, [Anm. 90], S. 207 und P. Herminhouse, [Anm. 86], S. 234

95 Claus Träger, "Ideen der französischen Aufklärung in der deutschen Romantik." In: *Weimarer Beiträge* 1, 1968, S. 175. Vgl. auch Trägers Aufsatz, "Ursprünge und Stellung der Romantik". In: *Weimarer Beiträge* 2, 1975, S. 37 - 73

96 Ursula Roisch, "Analyse einiger Tendenzen der westdeutschen bürgerlichen Romantikforschung seit 1945". In: *Weimarer Beiträge* 2, 1970, S. 53. Ich gehe spezifisch auf Ursula Roischs und Claus Trägers Beiträge zur neuen marxistischen Romantikforschung ein, da sie sich mit den Grundlagen der orthodoxen marxistischen Romantikforschung auseinandersetzen, und weil ihre Schlußfolgerungen typisch für die frühen siebziger Jahre zu sein scheinen.

97 ebd., S. 54

ten.<sup>98</sup> Dadurch habe der Neopositivismus den sprachphilosophischen Ansatz der Romantik wieder aufgenommen, ohne das Verhältnis der Sprache zur Geschichte zu reflektieren. Obwohl Ursula Roischs Kritik nicht auf Theodor Adornos Literaturtheorie zutraf, blieb sein methodologischer Ansatz für die Entwicklung einer erneuerten marxistischen Romantikforschung ohne Folgen.<sup>99</sup>

Somit schien die Auseinandersetzung mit der westdeutschen Romantikforschung keine Kriterien für die Integration der Romantik in die Nationalliteratur der DDR bereitgestellt zu haben. Ursula Roisch machte aber nicht nur auf die Mängel der westdeutschen Romantikforschung aufmerksam, sondern auch auf die Fehltritte der marxistischen Romantikforschung, die vor allem durch Lukács' Klassizismus bedingt waren. Sie schreibt:

Wenn Georg Lukács, von der Hegelschen Position ausgehend, die Literatur des 20. Jahrhunderts an der klassischen Ästhetik mißt, muß er ebenso zu eklatanten Fehltritten kommen, wie diejenigen, die die Vergangenheit an der Moderne messen, präziser ausgedrückt: die ein bestimmtes Lebensgefühl, das historisch exakt fixierbaren Lebensumständen entspringt, und *eine* Art der künstlerischen Reaktion darauf verabsolutieren. Das führt zur Verarmung und Monotonie.<sup>100</sup>

Damit impliziert Ursula Roisch, daß die Literaturwissenschaftler der DDR eine selbständige Romantikforschung entwickeln müssen, indem sie richtige Erkenntnisse der marxistischen Romantikforschung weiterentwickeln und falsche Urteile kritisieren und ausschalten.

In der Revision der marxistischen Romantikforschung um 1971 spielte der Literaturwissenschaftler Werner Krauss eine wichtige Rolle als Gegenbild zu Georg Lukács. Indem Werner Krauss die dialektische Beziehung zwischen der "Romantischen Schule" und der Aufklärung analysierte, kam er zu einem ausgewo-

98 ebd., S. 54

99 ebd., S. 55 und S. 73

100 ebd., S. 56. Vgl. auch: Claus Träger, "Historische Dialektik der Romantik und Romantikforschung". In: *Weimarer Beiträge* 24, 1978, S. 51

genen Urteil über die Romantik.<sup>101</sup> Claus Träger knüpfte an Krauss' Methodologie an, die er wie folgt skizziert:

Wir fragen nicht mehr danach, was der Romantik an Vorläuferschaft und an vorbereitenden Tendenzen vorausgeht, sondern wir fragen zuvörderst nach den Elementen, die, aus der vergangenen Aufklärung stammend, ihre Wirksamkeit auf die Romantik nicht verloren: Motive der Aufklärung, die von der Romantik gewahrt und im Sinne der Weiterbildung oder auch einer Verbildung verwandelt wurden.<sup>102</sup>

Wichtig bei der Wahl Werner Krauss' als dem neuen richtungweisenden Romantikforscher schien auch dessen Kritik an der Präromantiktheorie gewesen zu sein. Diese Theorie setzt voraus, daß "die Romantik (als eine irrationalistisch-gefühlsbestimmt definierte Lebensauffassung) eigentlich tief im 18. Jahrhundert verwurzelt sei".<sup>103</sup> Diese Annahme erschien Claus Träger im Anschluß an Werner Krauss von einem historisch-dialektischen Standort unzulässig, da die

vorgelblich bloß rationalistische Aufklärung in Wahrheit aber die im nachhinein konstruierte starre Antinomie von Verstand und von Sinnlichkeit schon längst *dialektisch* ausgetragen und gerade die *sensibilité philosophique* in ihre Rechte gesetzt hatte.<sup>104</sup>

Claus Trägers literaturwissenschaftliche Arbeit war für die Sprengung literarischer Stereotypen über die Romantik in den siebziger Jahren paradigmatisch. Unter den Literaturwissenschaftlern der DDR trat er wohl am stärksten für eine historisch-dialektische Einschätzung der Romantik ein. Er beurteilte die Progressivität der Frühromantiker vor dem Hintergrund des Thermidor.<sup>105</sup> Angesichts der jakobinischen Terrorherrschaft und des korrupten bürgerlichen Direktoriums sei die Begeisterung für die Ideen der Französischen Revolution zunehmend einer

101 Ansätze zu einer historisch-dialektischen Einschätzung der Romantik finden sich bereits bei Marx und Engels. Auch Hans Mayer hat die Beziehungen der Romantik zur Aufklärung herausgearbeitet. Im Gegensatz zu Werner Krauss galt er jedoch als *persona non grata* in der DDR. Vgl. H. Mayer, [Anm. 56], S. 293f.

102 C. Träger, [Anm. 95], S. 176

103 ebd.

104 ebd.

105 Siehe Claus Träger, "Geschichtlichkeit und Erbe der Romantik". In: Claus Träger, *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*. Reclam: Leipzig, 1981, S. 281. Vgl. auch C. Träger, [Anm. 100], S. 58

desillusionierten Haltung gewichen. In dem Maße, in dem ihr Glaube an die konkrete Möglichkeit der Demokratie durch die Restauration zerstört wurde, nahm ihre progressive Utopie eines "poetischen Staates" (im aufklärerischen Sinne) Züge der Wirklichkeitsflucht an.<sup>106</sup> Claus Träger sah erst in der Spätromantik eine Wendung zur extremen Reaktion:

Es blieb der jüngeren Romantik vorbehalten, die Brücken zum aufgeklärten Staatsdenken abzubrechen. Adam Müller war der erste, der - als Schüler Friedrich von Gentz - angesichts der Niederlage Preußens und Österreichs vor Napoleon, die umgekehrt einem Sieg der revolutionären Ideologie gleichkam, alle legitimistischen Konsequenzen zog und theoretisch wie praktisch auf den Boden des Ancien régime zurückfiel.<sup>107</sup>

Obwohl die Literaturwissenschaftler zu einer differenzierteren Beurteilung der Romantik gelangten, zogen sie nicht die gleichen radikalen Konsequenzen in ihrer Auseinandersetzung mit den Präsuppositionen der Literaturtheorie Lukács' wie die Schriftsteller. So beherrschten z. B. die Kriterien der Realitätstreue und der Fortschrittlichkeit immer noch die eigenen theoretischen Annahmen. Auch das Literaturverständnis als Erbe hinderte die Literaturwissenschaft daran, problematische Bereiche des Erbes in die Nationalliteratur zu integrieren. Dennoch fand eine Erweiterung des Erbebegriffs statt, auch wenn sie dem Zweck dienen sollte, eine Lücke in der Nationalliteratur der DDR zu füllen und die bürgerliche Romantikforschung ideologisch zu übertrumpfen.

Peter Goldammers Dokumentation *Schriftsteller über Kleist* verursachte Anfang der siebziger Jahre bei der Auswahl der Beiträge von Schriftstellern und Literaturwissenschaftlern bereits einen Skandal.<sup>108</sup> Goldammer wies Günter Kunerts *Pamphlet für K.* zurück, weil er der Intention des Bandes - der "weiteren und vertieften Aneignung des Kleistschen Oeuvres" - angeblich nicht entsprach.<sup>109</sup> In den akzeptierten Beiträgen von Schriftstellern der DDR äußerte sich ein "beunruhigtes und

106 C. Träger, [Anm. 95], S. 180f.

107 C. Träger, [Anm. 95], S. 179

108 Es handelt sich um den Band: Peter Goldammer (Hg.), *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Berlin und Weimar, 1976

109 Bernd Leistner, "Kleist in der neueren DDR-Literatur." In: Dirk Grathoff (Hg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Opladen, 1988, S. 331

auf Beunruhigung zielendes Erinnern".<sup>110</sup> Sie stellten Kleists Erfahrung der Entfremdung um 1800 als Analogie für eine neue Art der Entfremdung in der DDR dar. Kunert verletzte den gemäßigten Ton der akzeptierten Beiträge, indem er Goethe für Kleists Selbstmord verantwortlich machte. Das wurde als Angriff auf das Literaturestablishment der DDR gelesen. Die Chiffre "K." in Kunerts Pamphlet spielt außerdem auf Kafkas Figurenkonzeption an. Somit brach Kunert ein weiteres Tabu der sozialistischen Literaturpolitik. Obwohl Kunerts Aufsatz später in der DDR-Zeitschrift *Sinn und Form* erschien, machte diese Kontroverse die Grenzen des "Meinungsstreits in den Künsten" um 1971 sichtbar.<sup>111</sup> Indem die jüngere Literatur und Literaturwissenschaft der DDR in den siebziger Jahren sich wieder der Romantik zuwendete, suchte sie erneut einen Zugang zur Moderne. Das impliziert, daß sie in der Romantik die Ursprünge einer gesellschaftlichen und künstlerischen Problematik sah, die in der DDR der siebziger Jahre noch aktuell war.

#### 2.4.3 Die Bewertung der Moderne

Die Expressionismusdebatte der dreißiger Jahre spielte eine entscheidende Rolle in der marxistischen Bewertung der Moderne. Der Expressionismus galt als Paradigma für die modernistischen und avantgardistischen literarischen Strömungen, die mit den Gestaltungsprinzipien des klassischen Realismus brachen, wie Lukács ihn definierte. Ähnlich wie die marxistische Romantikforschung, spaltete auch die marxistische Expressionismus-Debatte die marxistischen Kritiker in einen orthodoxen anti-modernistischen und einen alternativen pro-modernistischen Flügel. Die Hauptkontrahenten dieser Auseinandersetzung waren Georg Lukács und Ernst Bloch. Es ist notwendig, Lukács' Kritik am Expressionismus und Blochs Antwort darauf ausführlicher zu untersuchen, da sie die Prämissen der orthodoxen marxi-

<sup>110</sup> ebd.

<sup>111</sup> Vgl. Günter Kunert, "Pamphlet für K." In: *Sinn und Form*, Bd. 27, 1975, S. 1 091 - 1 097



stischen Theorie der Moderne und Ansätze zu einer alternativen Theorie der Moderne erkennen lassen.

Lukács kritisierte die ideologischen Voraussetzungen der Realitätsdarstellung des Expressionismus, die er auf den Begriff der Abstraktion in der schöpferischen Methode des Expressionismus zurückführte. An diesem Konzept erschien ihm folgendes problematisch:

Erstens, daß die Wirklichkeit von vornherein als »Chaos«, also als etwas Unerkennbares, Unerfaßbares, ohne Gesetze Existierendes aufgefaßt wird. Zweitens, daß die Methode zum Erfassen des »Wesens« [...] die Isolierung, das Zerreißen, das Vertilgen aller Zusammenhänge, deren gesetzloses Gewirr eben das Chaos ausmacht, sein muß. Drittens, daß das »Organ« dieser »Wesens«-Erfassung, die Leidenschaft, hier etwas von vornherein Irrationales, dem Verstandesmäßigen starr und ausschließend Gegenübergestellt ist.<sup>112</sup>

Die Momente des Chaos, des Zerreißen aller Zusammenhänge und des emotionalen Subjektivismus in der Theorie des Expressionismus setzten den Bruch mit dem Klassizismus voraus, der auf dem Begriff der Totalität beruhte. Im Expressionismus trat an die Stelle der Einheit von Erscheinung und Wesen ein Konstrukt, das eine artifizielle Beziehung zwischen dem konkreten Detail und dem abstrakten Begriff voraussetzte. Lukács sah in dieser "allegorisierenden" Methode des Expressionismus jedoch nicht eine Entmystifizierung der klassizistischen Einheit von Erscheinung und Wesen, sondern bloß ein technisches Mittel oder einen "Formalismus". Als ein solcher Formalismus könne der Simultanismus aber nur einen Scheinzusammenhang darstellen:

Der Simultaneismus ist etwa ein solches leeres und formales äußerliches Mittel, den fehlenden inneren allseitigen Zusammenhang durch ein äußerliches Nebeneinander von assoziativ zusammengefaßten Wörtern zu ersetzen.<sup>113</sup>

112 Georg Lukács, "»Größe und Verfall« des Expressionismus". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur. Bd. II*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, S. 32. Alfred Kurellas Artikel "Nun ist dies Erbe zuende ...", der 1937 im *Wort* erschien, stellt eine simplistische, apodiktische Zusammenfassung von Lukács' Kritik am Expressionismus dar. Ebd., S. 43 - 50

113 ebd., S. 39

Die Techniken des Expressionismus blieben für Lukács nur leere Formen, weil sie gerade die Elemente der Wirklichkeit hervorhoben, die ausschließlich vom Subjekt aus als wesentlich erschienen.<sup>114</sup> Lukács' Kritik am subjektivistischen Realitätsbild des Expressionismus erscheint problematisch, da er die Erfahrungsmöglichkeiten des Künstlers und des Rezipienten in der spätkapitalistischen Industriegesellschaft ignoriert. Der Künstler muß jedoch von seiner Erfahrungsmöglichkeit der Welt als einer partikularen ausgehen. Der "objektive" Zusammenhang von Raum, Zeit und Kausalität, wie Lukács ihn postuliert, läßt sich vom modernen Künstler nicht mehr nachvollziehen. Vom Standort seiner klassizistischen Ästhetik aus verurteilt Lukács daher den Bruch des Expressionismus mit der Tradition als irrational und dekadent. Ernst Bloch kritisiert zu Recht an Lukács' Ablehnung des Expressionismus, daß er in einer Kunst, die "*reale* Zersetzungen des Oberflächenzusammenhangs auswertet und Neues in den Hohlräumen zu entdecken versucht, selbst nur subjektivistische Zersetzung" sieht und darum "das Experiment des Zerfallens mit dem Zustand des Zerfalls" gleichsetzt.<sup>115</sup>

Auch Anna Seghers griff in die Expressionismus-Debatte auf der Seite Blochs ein. Sie sah die Romantik wie die Moderne als eine "Übergangszeit", in der der Künstler mit Anfangsschwierigkeiten zu kämpfen habe.<sup>116</sup> Sie kritisierte Lukács' Bild vom modernen Schriftsteller als einem "Spiegelsplitter", von dem das "soziale Amalgam" abgewischt sei, weil es voraussetzte, daß die Kunst die Totalität der sozialen Beziehungen in einem historischen Augenblick widerspiegeln könne. Sie nahm die Spiegel-Metapher trotz ihres Einwandes auf, daß "die Kunst ja nicht spiegelt", um zu zeigen, daß ihr und ihrer Generation die Splitterchen, "die irgendein Bruchteil unsrer eignen Welt aufrichtig spiegelten, lieber als alle Scheinspiegel" waren.<sup>117</sup> Sie begründete das so: "Es ist ja nicht die Rede davon, daß da

114 ebd., S. 34f.

115 Ernst Bloch, "Diskussion über Expressionismus". (1938) In: Fritz J. Raddatz, *Marxismus und Literatur. Bd. II*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, S. 56

116 A. Seghers, [Anm. 78], S. 129

117 ebd., S. 128

etwas Neues zu Bruch ging, es fing ja erst etwas an, was auch jetzt noch nicht abgeschlossen ist: Die Gestaltung der neuen Grunderlebnisse, die Kunst unserer Epoche."<sup>118</sup> Sie unterschied zwischen einem Splitter, der bereits das Neue auffing, und dem Splitter der großen alten Kunst, obwohl die Form in beiden Fällen die gleiche (zersplitterte) war.<sup>119</sup>

Anna Seghers' Einwänden gegen Lukács' Begriff des Realismus lag kein wissenschaftliches System zugrunde. Indem sie Fragen stellte und Vermutungen mit konkreten Beispielen aus der Kunstgeschichte belegte, versuchte sie aber gerade das, was in der Diskussion *nicht* gesagt wurde, zu artikulieren.<sup>120</sup> Dieser unbefriedigte Rest, den die Debatte um den Expressionismus in ihr hinterließ, kehrte in den Fragen und Beispielen wieder. In ihnen manifestierten sich die heterogenen Elemente des historischen Prozesses, die sich nicht unter ein System subsumieren ließen. Anna Seghers nannte die Antike als Beispiel dafür, wie die Kunst einer Periode in ihrer Heterogenität und Komplexität verschiedene Perspektiven zulasse.<sup>121</sup> Sie plädierte für eine ähnliche Multiperspektivik in bezug auf die moderne Kunst, um der Vielfalt ihrer Ausdrucksformen gerecht zu werden. Im Gegensatz zu Lukács ließ sie Experimente und Bestandsaufnahmen als Voraussetzung für die große künstlerische Synthese gelten.<sup>122</sup> Diese Offenheit für andere Kunstauffassungen war in der dialogischen Struktur des Briefwechsels angelegt: Im Dialog wurde ein Thema aus verschiedenen Perspektiven erörtert, ohne daß am Ende eine Ansicht "recht" hatte. Die Meinungen hielten einander vielmehr in der Schwebel: Die Lücke in einer Auffassung rief die Einwände des anderen hervor.

In seiner Kritik am Expressionismus setzt Lukács einen Begriff des autonomen Subjekts voraus, wie er von der Moderne in Frage gestellt wurde. Theodor Adorno argumentierte, daß z. B. der Surrealismus diesen Begriff auflöste, indem er die

<sup>118</sup> ebd.

<sup>119</sup> ebd., S. 129

<sup>120</sup> ebd., S. 110

<sup>121</sup> ebd., S. 114

<sup>122</sup> ebd., S. 115

Bilder wie Warenfetische behandelte, "an die einmal Subjektives, Libido sich heftete".<sup>123</sup> An diesen Bildern hole der Künstler die Kindheit wieder herauf. Der kapitalistische Warentausch verwandele die Lustobjekte, an denen die Partialtriebe des Kindes erwachten (z. B. die Arme, Beine und Brüste der Mutter), in Fetische und den Genießenden somit in einen Voyeur. Daher bilde die Pornographie das Modell für den Surrealismus:

Was in den Collages geschieht, was in ihnen krampfhaft innehält wie der gespannte Zug von Wollust um den Mund, ähnelt den Veränderungen, die eine pornographische Darstellung im Augenblick der Befriedigung des Voyeurs durchmacht. Abgeschnittene Brüste, Beine von Modelpuppen in Seidenstrümpfen auf Collages - das sind Erinnerungsmerkmale jener Objekte der Partialtriebe, an denen einst die Libido aufwachte.<sup>124</sup>

In den Bildern der Surrealisten äußere sich das Innerste des Subjekts als Geschichtliches. Sie stellten "imagines" dar,

aber nicht die invarianten, geschichtslosen des unbewußten Subjekts, [...] sondern geschichtliche, in denen das Innerste des Subjekts seiner selbst als dessen Auswendiges, als Nachahmung eines Gesellschaftlich-Geschichtlichen innewird.<sup>125</sup>

In dem Maße, wie der Begriff des autonomen Subjekts problematisch wurde, wurden aber auch die Kategorien der Erfahrung und der Erkenntnis fragwürdig, weil sie ein ungebrochenes Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, Subjekt und Objekt voraussetzten. Es stellte sich die Frage, wie die Kunst diesen Bruch darstellen könne, der auf die Verdinglichung des Ichs in der Warengesellschaft zurückzuführen war, da sich die überlieferten ästhetischen Konzeptionen, vor allem die klassizistische, als unzulänglich erwiesen hatten. Als eine Möglichkeit, diesen Bruch auszustellen, erwies sich die Verfremdungstechnik, die schon in der romantischen Poetik vorgebildet war.<sup>126</sup> Dadurch, daß sie die scheinbar natürlichen, objektiven Beziehungen zwischen den alltäglichen Erscheinungen entstellte

123 Theodor W. Adorno, "Rückblickend auf den Surrealismus". In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 104

124 ebd., S. 104f.

125 ebd., S. 105

126 Zu den Verfremdungstechniken der Romantiker gehören die phantastischen Kunstmittel, auf die ich in bezug auf Hoffmann (4. Kapitel) und die Zeitreise (5. Kapitel) noch eingehen werde.

und verzerrte, entblößte sie die Fiktionalität eines in sich geschlossenen Weltbildes und machte das der Erfahrung der Wirklichkeit zugrundeliegende Chaotische und Prozeßhafte sichtbar.

Für die Verfremdungstechnik wie Kafka und Brecht sie prägten, hatte Lukács zunächst kein Verständnis. So lehnte er z. B. Brechts Frühwerk als "avantgardistisch" ab. Erst in seinem Spätwerk ließ Lukács Brechts Verfremdungstechnik gelten. Aber auch dann konstruierte er eine Opposition zwischen der subjektivistischen Darstellungsweise der Avantgardisten und der Verfremdungstechnik Brechts. Während die Avantgardisten die "objektive Realität" von der Perspektive des Subjekts aufgelöst hätten, sei Brecht von der undurchschauten "Oberfläche der Wirklichkeit" ausgegangen und habe durch die Verfremdung des gewohnten Oberflächenzusammenhangs versucht, ein Bewußtsein der ihnen zugrundeliegenden sozialen Widersprüche im Zuschauer zu erwecken.<sup>127</sup> Das Bewußtsein der sozialen Widersprüche solle den Zuschauer dazu anregen, die Wirklichkeit zu verändern.<sup>128</sup> Anders als Lukács sah Brecht die "Realität" als ein Konstrukt, das im Verhältnis zum historisch-materiellen Prozeß immer unvollständig ist. Dieses Unfertige des Konstrukts erschien Brecht aber nicht als "Fehler", sondern als eine dem Prozeßhaften der menschlichen Erfahrung angemessene Denkform. In dem Maße, wie das Konstrukt das Denken für die Widersprüche des materiellen Prozesses offen ließ, konstituierte das Denken selbst einen Prozeß.

Peter Szondi meinte, daß sich der Modellcharakter der Romane Kafkas und der Stücke Brechts gerade darin erweise, daß sie als Parabeln zu betrachten seien.<sup>129</sup> Er postulierte, daß sich die neue Verbindung zwischen Allgemeinem und Besonderem am besten im Modell ausdrücken ließe.<sup>130</sup> In der modernen Kunst äußere sich der Versuch, die gesellschaftliche Erfahrung der Partikularität und des Antagonismus durch die dialektische Zeichenbeziehung zu überwinden.<sup>131</sup> In diesem Punkt

127 Georg Lukács, *Ästhetik. Bd. IV*. Luchterhand: Neuwied und Darmstadt, 1963, S. 174

128 ebd.

129 P. Szondi, [Anm. 45], S. 415

130 ebd.

131 ebd.

unterscheidet sich Szondis Theorie der modernen Kunst von der Adornos. Szondi kritisierte an Adornos Satz, daß das Ganze das Unwahre sei, daß er die moderne Erfahrung der Partikularität und des Antagonismus konserviere, ohne ihr mit einem Gegenanspruch entgegenzutreten.

Die Verfremdung und die Parabel können als einander zugeordnete Verfahrensweisen der Erkenntnis und der Verrätselung in der Moderne aufgefaßt werden. Während Brecht die Verfremdung als eine dem Theater des wissenschaftlichen Zeitalters angemessene Technik verstand, weil sie den Zuschauer am Erkenntnisprozeß teilnehmen ließ, statt ihm "Lösungen" zu präsentieren, versuchte Kafka in seinen Parabeln oder Anti-Märchen, den Bruch im "rationalen" Diskurs selbst zu zeigen. So wie im Rätsel sind in seinen Parabeln inkommensurable Aussagen vereint, die erst durch die intellektuelle Anstrengung des Lesers einen "Sinn" ergeben. Dieser "Sinn" ist ein neuer, "verrückter", da er die gewohnte Ordnung der Zeichen ins Gleiten bringt.

Brechts Konzept des Modells gewährleistet eine dem wissenschaftlichen Zeitalter angemessene Wirklichkeitskonstruktion. Ähnlich wie der moderne Atomphysiker rechnete Brecht mit einem Unsicherheitsfaktor, der durch die Einwirkung des wissenschaftlichen Instruments auf den untersuchten Gegenstand entstand. Im *Messingkauf* läßt Brecht die Implikationen des Unsicherheitsfaktors in der Physik für das Theater reflektieren:

Die Physiker sagen uns, daß ihnen bei der Untersuchung der kleinsten Stoffteilchen plötzlich der Verdacht gekommen sei, das Untersuchte sei durch die Untersuchung verändert worden. Zu den Bewegungen, welche sie unter den Mikroskopen beobachten, kommen Bewegungen, welche durch die Mikroskope verursacht sind. Andererseits werden auch die Instrumente, wahrscheinlich durch die Objekte, auf die sie eingestellt werden, verändert. Das geschieht, wenn Instrumente beobachten, was geschieht erst, wenn Menschen beobachten?<sup>132</sup>

Aus der Erfahrung des Physikers entsteht der Zweifel des Künstlers an der "Objektivität" seiner Darstellung gesellschaftlicher Beziehungen. Er muß diesem Zwei-

132 B. Brecht, [Anm. 41], S. 576f.

fel einen Platz in seiner Darstellung einräumen, wenn er die Menschen zu vernünftigen Veränderungen an der gesellschaftlichen Praxis veranlassen will.

Eng verknüpft mit der marxistischen Debatte um die Romantik und um die Moderne war die Entwicklung einer marxistischen Theorie des Realismus. Ich habe den bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts bewußt aus dieser Diskussion über das Erbe ausgelassen, da er sowohl bei der Entwicklung der Theorie des sozialistischen Realismus, als auch bei der Bildung des sozialistischen literarischen Kanons eine entscheidende Rolle spielte. Ein Verständnis dieser Entwicklung ist unentbehrlich für eine historisch-kritische Analyse von Anna Seghers' Novelle *Die Reisebegegnung*. Das Versäumte soll im nächsten Kapitel nachgeholt werden, das ganz der marxistischen Realismusdebatte gewidmet ist.

### 3 Das Realismuskonzept der Anna Seghers in *Sonderbare Begegnungen* oder Wann beginnt der sozialistische Realismus zu sterben?

*In Wirklichkeit ... ist das Reale unrealistisch.*<sup>1</sup>

Die Anschauungen der drei Autorenfiguren über Realität und Realismus in der Novelle *Die Reisebegegnung* können erst adäquat analysiert werden, wenn ich die Theorie des sozialistischen Realismus kurz skizziere. Diese Theorie bildet den Rahmen, in dem die von der Theorie abweichenden Auffassungen der drei Autoren und ihre Meinungsunterschiede einen Sinn ergeben. So wird das historisch Spezifische und Neuartige sichtbar, das Anna Seghers anhand der drei Schriftstellerfiguren zur Realismus- und Erbedebatte der DDR in den frühen siebziger Jahre beitrug. Gleichzeitig werden aber auch die Grenzen der ästhetischen Innovation deutlich, die Anna Seghers sowohl durch die Machtverhältnisse in der DDR als auch durch ihre eigene Bereitschaft gesetzt waren, literarische und politische Konventionen zu sprengen. Die Aspekte der politischen und der ästhetischen Freiheit sind in der Theorie des sozialistischen Realismus untrennbar verknüpft. Der Begründer dieser Theorie war Georg Lukács. Er entwickelte aus dem bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts eine schöpferische Methode, die er als verbindlich für sozialistische Schriftsteller sah. Diese schöpferische Methode sollte den Dichter dazu anleiten, die Realität objektiv zu widerspiegeln.<sup>2</sup>

1 Nicolas Born, *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg, 1976 (1979), S. 25

2 Friedrich Nietzsche mokiert sich in einem Aphorismus über den Anspruch der Realisten, die Natur in ihrer Totalität zu gestalten, indem er auf den subjektiven Faktor in ihrer Wirklichkeitskonstruktion hinweist. Der Aphorismus lautet:

Der realistische Maler.

"Treu die Natur und ganz!" - Wie fängt er's an:

Wann wäre je Natur im Bilde abgethan?

Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! -

Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt.

Und was gefällt ihm? Was er malen kann!

Friedrich Nietzsche, "Die fröhliche Wissenschaft". In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. III*. München: dtv / Walter de Gruyter, 1988, S. 365



### 3.1 Der bürgerliche Realismus als Vorbild des sozialistischen Realismus

Georg Lukács sah den bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts nicht nur als Vorläufer, sondern auch als Vorbild des sozialistischen Realismus. Seine Geschichtskonstruktion beruhte auf der Kontinuität der Literatur und Wissenschaft des 19. und des 20. Jahrhunderts. Er qualifizierte diese These jedoch durch die Bedingung, daß nur der Sozialismus die progressiven Tendenzen des 19. Jahrhunderts weiterentwickeln könne. Der sozialistische Realismus sei außerdem auf das progressive Erbe des Realismus angewiesen, da der Sozialismus nur eine Übergangsphase zwischen Kapitalismus und Kommunismus bildete und die Voraussetzungen einer eigenständigen sozialistischen Literatur daher fehlten. Obwohl Lukács mit seiner normativen Poetik die sozialistischen Schriftsteller nicht zur bloßen Imitation der formal-ästhetischen Mittel der "großen" Realisten des 19. Jahrhunderts anleiten wollte, wie er wiederholt betonte, hatte seine Poetik doch verheerende Folgen in der sozialistischen literaturpolitischen und -ästhetischen Praxis.<sup>3</sup>

Lukács meinte, daß die sozialistischen Schriftsteller von den "großen" Realisten wie Balzac und Tolstoi das "Geheimnis ihrer grundlegenden schöpferischen Methode" lernen könnten.<sup>4</sup> Dieses Geheimnis sei "die Objektivität der Form als konzentriertester Widerspiegelung der allgemeinsten Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit".<sup>5</sup> In den großen realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts sah Lukács somit eine schöpferische Methode vorgebildet, die er in der Theorie des sozialistischen Realismus weiterentwickeln wollte. Er funktionierte die schöpferische Methode der Realisten des 19. Jahrhunderts vom Standort des dialektischen

3 So kritisierte Lukács 1956 sozialistisch-realistische Texte, in denen die sozialistische Perspektive der photographisch treuen Abbildung der Lebensdetails unmittelbar angehängt wurde. Er erwähnte allerdings nicht, daß die sozialistische Literaturpolitik, die sich zuerst explizit und nach 1956 implizit auf seine normative Poetik berief, hauptsächlich zu dieser plakativen Literatur beitrug. Vgl. Georg Lukács, "Das Problem der Perspektive". In: Georg Lukács, *Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 652

4 Georg Lukács, "Kunst und objektive Wirklichkeit". In: Georg Lukács, *Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 646

5 G. Lukács, ebd.

Materialismus - wie er sich in den Werken von Marx, Engels, Lenin und Stalin äußerte - für die Theorie des sozialistischen Realismus um, da diese Denker eine "richtige, umfassende Theorie der Widerspiegelung" entwickelt hätten.<sup>6</sup> Das impliziert, daß Lukács die Widerspiegelungstheorie als Kern des dialektischen Materialismus betrachtete. Indem er den erkenntnistheoretischen Begriff der Widerspiegelung auf die Ästhetik übertrug, sprach er der Kunst eine andere, doch ebenbürtige Erkenntnisfunktion wie der Wissenschaft zu. Er ging davon aus, daß die Kunst objektive historische und gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten ihren eigenen Formgesetzen entsprechend widerspiegeln könne.

Da die sozialistischen Schriftsteller bestrebt waren, die gesellschaftlichen Antagonismen zu überwinden, indem sie ihre Ursachen aufdeckten, genügte es nicht, sie wie die Realisten des 19. Jahrhunderts einfach zu widerspiegeln und höchstens zu kritisieren, sondern sie mußten auch eine Alternative aus sozialistischer Perspektive gestalten. Das war den bürgerlichen Realisten aus ihrer sozio-historischen Lage heraus nicht möglich. Sie konnten höchstens die Gesellschaft, in der sie lebten, *aus* einer negativen Perspektive kritisieren. Diese Kritik setzte voraus, daß sie die Gesetze erkannten, die das Leben ihrer Figuren bestimmten. In ihren Kunstwerken konstruierten die bürgerlichen Realisten somit ein Modell der bürgerlichen Gesellschaft. Lukács sah dieses künstlerische Modell der Wirklichkeit als eine in sich geschlossene Welt, die die Wirklichkeit genauer und tiefer widerspiegelte als die bloße Abbildung ihres Oberflächenzusammenhangs. Die Widerspiegelungstheorie sollte den Weg zur künstlerischen Erkenntnis der Wirklichkeit veranschaulichen.

6 G. Lukács, [Anm. 4], S. 607

### 3.2 Die Widerspiegelungstheorie als Grundlage der Theorie des sozialistischen Realismus

Die Widerspiegelungstheorie setzt drei Stufen der ästhetischen Erkenntnis und Gestaltung voraus.<sup>7</sup> Lukács postulierte, daß die realistischen Künstler den Weg von der lebendigen Anschauung ihrer unmittelbaren Umwelt zum abstrakten Denken und von diesem zur künstlerischen Gestaltung zurücklegen müßten, um ein in sich ruhendes Kunstwerk zu schaffen, das zugleich einen lebendigen Moment im geschichtlichen Prozeß "richtig" darstelle.<sup>8</sup> Mit "richtig" meint Lukács die dialektische Bewegung der Geschichte, die "immer reicher und vielfältiger ist als die beste und vollständigste Theorie, die über sie gebildet werden kann".<sup>9</sup> Die Forderung nach Harmonie und Formvollendung steht scheinbar im Widerspruch zur dialektischen Bewegung der Geschichte, die in der Wirklichkeitsdarstellung durchscheinen soll. Lukács versuchte, diesen Widerspruch zu lösen, indem er den im Kunstwerk dargestellten Lebensausschnitt als ein Glied innerhalb der Kette historischer Ursachen und Wirkungen sah. Als ein solches Kettenglied bilde das Kunstwerk sowohl eine in sich geschlossene Einheit als auch einen Teil eines größeren, unabgeschlossenen Prozesses. Positiv an Lukács' Literaturtheorie ist, daß er das Kunstwerk in seiner Ambivalenz von Überzeitlichkeit und Geschichtlichkeit erfaßte. Problematisch erscheint jedoch, daß er nur ganz bestimmten Kunstwerken diese überzeitliche Wirkung zusprach, kurz, seine normative klassizistische Ästhetik.<sup>10</sup>

7 Ich setze eine Kenntnis der Basis-Überbau-Problematik als "Gemeinplatz" der Debatte um den Begriff der Widerspiegelung voraus. Zu einer ausführlichen Darstellung dieser Problematik siehe: Florian Vaßen, *Methoden der Literaturwissenschaft. Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Düsseldorf, 1972. Für eine alternative Darstellung siehe: Hildegard Brenner, "Widerspiegelung - Materialismus/nicht Realismus. Konterpositionen". In: *alternative*, 19. Jahrgang, Heft 106, 1976

8 Vgl. G. Lukács, [Anm. 4], S. 609.

9 Ebd., S. 610

10 Jüngere marxistische Literaturwissenschaftler dekonstruierten die klassischen Kategorien des Scheins und des Wesens in Lukács' Widerspiegelungstheorie oder "philosophischer Ästhetik", indem sie darauf hinwiesen, daß die Deutung eines "Kunstwerks" dem Schein erst "Partizipation am eigentlichen »Sein«" zuerkenne und es somit legitimiere. Darin äußere sich die ideologische Funktion der Deutung. Siehe: Gerhard Plumpe, "Ästhetik oder Theorie literarischer Praxis?" In: *alternative* 106, 1976, S. 3

Aber auch in der Anwendung seines klassizistischen Kunstideals schien Lukács nicht immer ganz konsistent zu sein. So erkannte er z. B., daß Balzac in seinem *Père Goriot* die Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft nur durch die Häufung extremer Fälle sichtbar machen könne. Diese Extreme zerrissen jedoch die Illusion der Einheit von Erscheinung und Wesen und somit das Ideal des harmonischen, vollendeten Kunstwerks. Lukács versuchte diesen Widerspruch dadurch zu lösen, daß er in diesem Fall hauptsächlich die Erkenntnisfunktion der Kunst gelten ließ und formal-ästhetische Kategorien in den Hintergrund stellte. Er begründete Balzacs Darstellungsweise im *Père Goriot* so:

Durch die Häufung von extremen Fällen und auf der Grundlage der richtigen Widerspiegelung jener gesellschaftlichen Widersprüche, die ihnen gerade in ihrer Extremität zugrunde liegen, entsteht eine Atmosphäre, in der das Extreme und Unwahrscheinliche sich selbst aufhebt, in der aus den Fällen und durch sie die gesellschaftliche Wahrheit der kapitalistischen Gesellschaft in einer sonst unmöglich wahrnehmbaren und erlebbaren Kraßheit und Vollständigkeit zutage tritt.<sup>11</sup>

So spiegelten die extremen Fälle der bürgerlichen Welt die tieferliegenden Widersprüche der kapitalistischen Gesellschaft. Auf der Ebene der Erkenntnis werde eine Balance zwischen den Extremen hergestellt, die uns die unmittelbare Anschauung des bürgerlichen Alltags verwehre. Die Erkenntnis der Bewegungsgesetze der kapitalistischen Gesellschaft, ihrer grundlegenden Widersprüche, solle jedoch wieder an die gesellschaftliche Praxis rückgekoppelt werden, um eine Änderung der gesellschaftlichen Mechanismen zu ermöglichen. Erst durch diesen Schritt sei die dialektische Bewegung vollzogen.

### 3.3 Der Übergang vom kritischen zum sozialistischen Realismus

Die historische Phase des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus stellte für die kritischen Realisten ein Problem der Gestaltung dar, da ihre kritische Perspektive nun in einem positiven Sein aufgehoben wurde. Lukács schreibt:

Der kritische Realist steht also im Sozialismus einem Sein gegenüber, dessen Entwicklungstendenzen, dessen Produkte an Menschen und

<sup>11</sup> G. Lukács, [Anm. 4], S. 632

menschlichen Beziehungen für sein Bestreben von innen zu gestalten etwas Jenseitiges hat. Und dadurch, daß der Sozialismus für ihn nicht mehr Perspektive, sondern ein Sein, ja das seinsmäßige Fundament einer eigenen Existenz geworden ist, verengt sich jener Spielraum des Ausweichens vor der direkten Gestaltung dieses Lebenskreises im Vergleich zu der Lage, in welcher sich etwa Thomas Mann als Schriftsteller im Kapitalismus befand.<sup>12</sup>

Der Sozialismus konnte die Machtstrukturen des Kapitalismus jedoch nicht mit einem Mal auflösen. Lukács meinte, daß die kritischen Realisten in dem andauernden Prozeß, alternative sozialistische Strukturen zu entwickeln, eine wichtige Rolle spielen könnten, indem sie die Überreste kapitalistischer Herrschaftsstrukturen im sozialistischen Sein und Bewußtsein aufdeckten und kritisierten. Somit wollte Lukács die kritischen Realisten als Verbündete für den Sozialismus gewinnen. Er argumentierte, daß im Sozialismus die "alten Seins- und und vor allem Bewußtseinsformen noch eine Zeitlang einen Teil - anfangs einen beträchtlichen - des Lebensstoffes ausmachen".<sup>13</sup> Die Überreste der alten Gesellschaft erhielten jedoch eine qualitativ andere Funktion durch die Bewegungsrichtung des entstehenden Sozialismus. Der Schriftsteller dürfe sie daher nicht nur als Anzeichen der Zersetzung und Auflösung darstellen, sondern auch als Momente des Neuen. So sah Lukács den "sektiererischen Bürokratismus" Stalins als Beispiel eines Überrests des Kapitalismus, den der kritische Realist angreifen könne, ohne damit den Sozialismus abzulehnen.<sup>14</sup>

Diese These wurde jedoch von den Parteien abgelehnt, die dem sowjetischen Modell folgten. Sie erklärten den Sozialismus bereits als etabliert, bevor die Überreste des Kapitalismus aus allen Bereichen der Politik und Gesellschaft beseitigt waren. Indem sie diese Widersprüche als nicht-antagonistische darstellten, gaben sie zu erkennen, daß sie im Laufe der Zeit wegfallen würden. Das stellte die

12 Georg Lukács, "Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus". (1957) In: Georg Lukács, *Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 568

13 ebd.

14 Lukács übte allerdings erst seit dem Ungarn-Aufstand von 1956 öffentlich Kritik am Stalinismus und am sozialistischen Realismus. Vorher unterstützte er Stalins Politik (zumindest in der Öffentlichkeit).

Schriftsteller vor die Frage, ob sie diese Überzeugung der Partei teilen und somit deren Macht untermauern sollten, oder ob sie die Widersprüche zwischen der Parteiideologie und der sozialen und politischen Praxis ausstellen sollten. In dieser Legitimationskrise wich das Vertrauen in die Führungsrolle der Partei einem Bewußtsein des problematischen Verhältnisses der Schriftsteller zum etablierten sozialistischen Staat. Die Desillusionierung der Schriftsteller äußerte sich darin, daß sie die Regeln des sozialistischen Realismus subvertierten, indem sie mit romantischen und modernen Darstellungsweisen experimentierten. In diesen verdrängten Kunstrichtungen entdeckten sie den Begriff der reflektierenden, ästhetischen Subjektivität wieder und wendeten ihn kritisch auf ihre Situation an. Die Bedeutung dieser literaturhistorischen Phase wird jedoch erst vor dem Hintergrund der Entwicklung des sozialistischen Realismus ersichtlich.

### 3.4 Die revolutionäre Romantik

Die revolutionäre oder proletarische Romantik spielte eine entscheidende, wenn auch umstrittene Rolle in der Entwicklung des sozialistischen Realismus in der Sowjetunion. Am Anfang der zwanziger Jahre entwickelte die proletarische literarische Organisation *Die Schmiede* das Konzept der proletarischen Romantik in der Lyrik. Diese Lyrik malte die Zukunft des Kommunismus in strahlenden Farben aus. Der proletarische Held wurde als ein eiserner Messias dargestellt, der sowohl das Weltall als auch das Zentrum der Erde erforschte.<sup>15</sup> Die proletarische Romantik wurde vom Standort der Russischen Assoziation Proletarischer Schriftsteller aus (RAPP) angegriffen, weil sie der Lehre des dialektischen Materialismus angeblich nicht entsprach. So argumentierte der Kritiker Ermilov z. B., daß die Romantik den Zusammenhang erblicher, sozialer, ethischer und psychologischer Einflüsse auf die menschliche Persönlichkeit nicht erfaßt und daher keine gültigen Typen geschaffen

15 Vgl. Herman Ermolaev, *Soviet Literary Theories. 1917 - 1934. The Genesis of Socialist Realism*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1963, S. 24

habe. Das impliziert, daß die Romantiker ihre Figuren absichtlich von der Gesellschaft isolierten und entfremdeten.<sup>16</sup>

Die Schriftsteller des RAPP propagierten ihrerseits ein Bild des vitalen Arbeiters, das romantische Züge trug. Dabei beriefen sie sich allerdings nicht auf die Romantik als literaturhistorisches Phänomen, sondern auf Lenins Leitartikel *Was tun?* und Gorkis Konzept der revolutionären Romantik. Lenin argumentierte, daß Träume und Hoffnungen die Menschen seit je zu großen Taten angespornt hätten. Die Schriftsteller und Kritiker des RAPP sahen aber nur die Träume und Hoffnungen als revolutionär, die sich unter den gegebenen Umständen verwirklichen ließen. Das Romantische wurde somit unter ein pragmatisches Realitätskonzept subsumiert. Ähnlich wollte Gorki, der von der Partei zum Vorbild der proletarischen Literatur ernannt wurde,<sup>17</sup> mit Hilfe der revolutionären Romantik der Vitalität des Proletariats Ausdruck verleihen. Dieser Vorstellung der revolutionären Romantik lag die Tendenz zugrunde, die sozio-politischen Verhältnisse der Sowjetunion zu idealisieren. Diese Tendenz schien in Shdanows Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller zum Programm erhoben. Er legte fest:

Das ganze Leben der Arbeiterklasse und ihr Kampf besteht in der Verbindung der härtesten, nüchternsten praktischen Arbeit mit dem höchsten Heroismus und mit grandiosen Perspektiven.<sup>18</sup>

Obwohl dem sozialistischen Realismus von Anfang an eine kohärente Theorie fehlte, da sie dessen Anwendbarkeit als kulturpolitisches Regulativ beeinträchtigt hätte, liegen ihm bestimmte ästhetische Kategorien zugrunde, die nun ausführlicher diskutiert werden sollen.

<sup>16</sup> Ebd., S. 64

<sup>17</sup> Ebd., S. 110

<sup>18</sup> Andrei A. Shdanow, "Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller". (1934) In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur. Bd. I.* Hamburg, 1969, S. 352

### 3.5 Die Kategorien des sozialistischen Realismus

#### 3.5.1 Das Typische: Der Teil und das Ganze

Lukács' Theorie des kritischen Realismus kann als Versuch gesehen werden, dem sozialistischen Realismus ein wissenschaftliches System zugrunde zu legen. Zwischen Lukács' marxistischer Ästhetik und der sozialistischen Kulturpolitik bestand jedoch von Anfang an ein ambivalentes Verhältnis, um von der Antipathie der Schriftsteller gegen Lukács' normative Poetik ganz zu schweigen. Das ambivalente Verhältnis zwischen Lukács und den Kulturfunktionären entstand dadurch, daß er einerseits ihrem Bestreben entgegenkam, die sowjetische Literaturproduktion den Parteidirektiven unterzuordnen, andererseits jedoch mit seiner Widerspiegelungstheorie mit der Willkür der bürokratischen Beschlüsse in Konflikt geriet. Ein weiterer entscheidender Unterschied zwischen Lukács und den Apparatschiks bestand darin, daß er aus ästhetischer Sensibilität bereit war, bedeutende Dichter anzuerkennen, auch wenn das implizierte, daß er seine ästhetischen und ideologischen Kriterien modifizieren mußte. Außerdem verhinderte seine umfangreiche philosophische Bildung, daß er andersartige Literaturrichtungen aus mangelnder Kenntnis verurteilte. Trotzdem verursachten gerade die Kategorien, die Lukács von der klassizistischen philosophischen Tradition übernahm, die blinden Flecken in seiner Literaturtheorie. Die Kategorie der Totalität z. B. schien ihm den Blick für die Widersprüche der Praxis zu verstellen, so daß er bestimmte literarische Texte entweder verzerren mußte, um sie seiner Theorie anzupassen, oder die Grenzen seiner Begriffe willkürlich erweitern mußte, um die Texte in den Kanon der großen Künstler aller Zeiten aufzunehmen. Ebenso wie Lukács vom Künstler Totalität und Objektivität in seiner Gestaltung forderte, erhob er in seiner Ästhetik den Anspruch auf Totalität und Objektivität. Sie umfaßte nicht nur die Literatur einer Epoche oder einer Strömung, sondern die gesamte Literatur der westeuropäischen Geschichte.

Lukács war sich der Problematik des Begriffs der Totalität, daß die Realität nie als ganze dargestellt werden könne, durchaus bewußt. Sie beruhe auf der Abstraktion von den sinnlich wahrnehmbaren Lebensdetails. Lukács versuchte, die Verbin-



zung zwischen dem abstrakten Begriff und dem konkreten Einzelnen durch den Typus zu gewährleisten. Er knüpfte an Engels' Bemerkung an, daß der Realismus, "außer der Treue der Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen" bedeute.<sup>19</sup> Lukács ging davon aus, daß jeder Realist - auch mittels der Abstraktion - seinen Erlebnisstoff behandle, um

zu den Gesetzmäßigkeiten der objektiven Wirklichkeit, um zu den tiefer liegenden, verborgenen, vermittelten, unmittelbar nicht wahrnehmbaren Zusammenhängen der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu gelangen.<sup>20</sup>

Daraus ergab sich für den Realisten eine doppelte künstlerische wie weltanschauliche Arbeit:

Erstens das gedankliche Aufdecken und künstlerische Gestalten dieser Zusammenhänge; zweitens aber, und unzertrennbar davon, das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge - die Aufhebung der Abstraktion.<sup>21</sup>

Das impliziert, daß das Wesen, das in der gestalteten Oberfläche des Lebens erscheinen sollte, vom Künstler dort hineingelegt wurde. Gleichzeitig soll der Künstler die Spuren seiner Konstruktion wieder zudecken. Diese künstlerische und weltanschauliche Arbeit des Realisten beruht somit auf einer Täuschung. Obwohl der Realist vorgibt, die ihn umgebende Welt wirklichkeitsgetreu nachzuahmen, unterstellt er ihr einen von ihm selbst oder von der Theorie fingierten oder konstruierten Sinn. Der Versuch, unzusammenhängenden Erscheinungen einen Sinn zu geben, ist insofern jedem Kunstwerk inhärent, als es immer auf einer Auswahl bedeutender Elemente beruht. Problematisch an Lukács' Theorie ist jedoch, daß er nur einen objektiven Sinn anzuerkennen scheint, nämlich den des dialektischen Materialismus, wie er in den Werken von Marx, Engels, Lenin und Stalin definiert wird. Engels, Lenin und Lukács verwendeten die bürgerlichen Realisten des 19. Jahrhunderts - die den historischen Fortschritt in den beherrschten, aber aufbegehrenden Klassen sahen, ohne sich ideologisch mit dieser Klasse identifizieren zu

19 Friedrich Engels, "Brief an Miss Harkness". In: F. J. Raddatz, [Anm. 18], S. 157.

20 Georg Lukács, "Es geht um den Realismus". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur. Bd. II*. Hamburg, 1969, S. 69.

21 Ebd.

können - als Bestätigung ihres Realismuskonzepts. Das setzt voraus, daß ein Autor die Ideologie dieser Kritiker zumindest im Ansatz teilen muß, um als guter Realist zu gelten.

Lukács' Konzept des Typischen impliziert, daß die heterogenen Elemente der Wirklichkeit, die sich nicht zu einer abgerundeten Totalität zusammenfügen, dem Ganzen untergeordnet werden müssen, um eine Hierarchie zu bilden. Michail Bachtin sprengte dieses normative Konzept der Totalität, und damit der Möglichkeit eines Typischen, indem er davon ausging, daß sich Sinn in verschiedenen mit einander konkurrierenden und sich ergänzenden sprachlichen Kontexten oder Redesphären konstituiert, eine Totalität und damit ein Typus aber immer an eine bestimmte Redesphäre gebunden seien.<sup>22</sup> Er unterschied zwischen dem offiziellen schriftlichen Kanon (z. B. der Amtssprache), in dem die Anordnung der Wörter von einer Autorität (der staatlichen oder kirchlichen z. B.) sanktioniert werde, und der Volksrede, in der das Wort seine Mehrdeutigkeit zurückgewinne, indem es die Regeln des Kanons breche. Die Verbindung des Unvereinbaren in ihr rufe das Lachen hervor und subvertiere somit die von der offiziellen Sprache behauptete Totalität und deren Sinn. Bachtin sah den Kontakt zwischen den Redegattungen z. B. in Rabelais' und Gogols Texten als eine Eruption, die die Normen der Epoche sprengte und Wechselbeziehungen zu anderen Realitäten herstellte, die "die offizielle, direkte »geziemende« Oberfläche des Wortes aufbrechen".<sup>23</sup> Dieser Bruch mit dem Kanon öffne den Blick für die Vielfalt der Redeweisen und ermögliche so eine Erneuerung des Wortes:

Hier entsteht ein Bruch, springt der Sinn vom einen Extrem ins andere, hier meldet sich ein Streben nach Balance, ereignen sich zugleich Eruptionen: all dies läuft auf die komische Travestie des Wortes hinaus, das so seine Vieldimensionalität offenbart und Wege zu seiner Erneuerung weist.<sup>24</sup>

22 Bezeichnenderweise entwickelte Bachtin sein Konzept der Redevielfalt als Grundlage einer Volks- und Lachkultur unter dem stalinistischen Terror. Siehe Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979

23 Ebd., S. 345f.

24 Ebd., S. 346

Die Kategorie des Typischen im sozialistischen Realismus ist der Kategorie des Charakteristischen in der klassizistischen Ästhetik analog. Im Charakteristischen sollen "das Wahre und Wahrscheinliche zusammenfallen; die symbolische Behandlung soll aus dem Wirklichen das Wahre herauspräparieren".<sup>25</sup> Gegen die klassische Einheit von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit betonte Peter Horn in seiner Kleist-Studie die Lehre der Erfahrung, daß "die Wahrscheinlichkeit [...] nicht immer auf Seiten der Wahrheit" sei.<sup>26</sup> Die konkrete Erfahrung, der besondere, vereinzelte Fall, fordere die Vernunft heraus, die ihn einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit unterordnen will. Lukács wich dieser Problematik aus, indem er versuchte, das Partikulare am Subjekt aufzuheben, aber nicht in

abstrakter Radikalität, vielmehr - da auch bestimmte partikuläre Züge der menschlichen Persönlichkeit oft sehr intim mit ihrem Wesen verbunden sind - stark aufbewahrend, also bloß soweit es sich um eine bloße Partikularität handelt.<sup>27</sup>

Dagegen wandte Peter Horn zu Recht ein:

Die Aufhebung der »willkürlichen« und »zufälligen« Partikularität, des »trivial« Kontingenten, ist nicht dadurch zu leisten, daß man es ausklammert, sondern nur dadurch, daß auch das scheinbar Partikulärste sich in der »Arbeit« der Formung des Kunstwerks als Ausdruck der allgemeinen Gesetzmäßigkeit fassen läßt.<sup>28</sup>

Diese Arbeit setzt also voraus, daß die allgemeine Gesetzmäßigkeit zugunsten des Partikularen ständig neu definiert wird.

### 3.5.2 Volkstümlichkeit

Die Theorie des sozialistischen Realismus verlangt, daß das gesellschaftlich Typische zu einem historischen Zeitpunkt in einer Sprache vermittelt werde, die für die breiten Massen des Volkes verständlich sei. Lukács differenzierte zwischen einem apologetischen und einem revolutionären Konzept der Volkstümlichkeit. Die erste Form der Volkstümlichkeit versuche, das Volk in seiner Unwissenheit zu belassen,

<sup>25</sup> Peter Horn, *Heinrich von Kleists Erzählungen*. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978, S. 5

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Georg Lukács, *Ästhetik. Bd. III*. Neuwied und Darmstadt: Luchterhand, 1972, S. 42

<sup>28</sup> P. Horn, [Anm. 25], S. 14

indem sie ein niedriges geistiges Niveau setzte und festigte, während die zweite Form versuche, das Volk zu erziehen, um es zu seiner revolutionären historischen Rolle zu befähigen. Der Held des sozialistischen Realismus, der das Kollektiv der Arbeiter repräsentiert, solle einen Bildungsprozeß durchmachen, in dem er vom Objekt der Geschichte zu deren Subjekt werde. Im kulturellen Bereich bedeutete das für Lukács, daß die Arbeiter die besten künstlerischen Erzeugnisse der Vergangenheit aufbewahrten und weiterentwickelten. Lukács zog diese Verbindung zwischen Erbe und Volkstümlichkeit, denn Inhalt und Ton der Schriften der wirklich großen Autoren

stammen aus dem Leben, aus der Geschichte ihres Volkes, sind ein organisches Produkt der Entwicklung ihres Volkes. Darum ist bei aller künstlerischen Höhe in ihren Schriften ein Ton angeschlagen, der in den breitesten Massen des Volkes nachklingen kann und auch nachklingt.<sup>29</sup>

Dieses Konzept der Volkstümlichkeit, das die Masse der Bevölkerung als Resonanzboden künstlerischer und wissenschaftlicher Errungenschaften sah, barg die Gefahr in sich, daß die Uneingeweihten nur an die Ergebnisse der Forschung herangeführt wurden, nicht aber an diese selbst. Somit schloß es das Volk wiederum vom Forschungsprozeß aus. Walter Benjamin entwarf dagegen ein radikaleres Konzept der Volkstümlichkeit, das dem breiten Publikum ermöglichen sollte, aktiv an der Forschung teilzunehmen, indem es mit den Fragen der Forschung vertraut gemacht wurde und somit veranlaßt wurde, die Gegenstände der Forschung selbst zu erfragen.

Benjamin ging davon aus, daß das Massenmedium (er sprach spezifisch vom Radio) die alte Volkstümlichkeit grundsätzlich von der neuen trenne. Die populäre Darstellung wissenschaftlicher Forschung sei bisher eine abgeleitete gewesen. Man verwendete zu volksbildnerischen Zwecken die gleichen Veröffentlichungsformen, mit denen die wissenschaftliche Forschung Fachkreise über ihre Fortschritte informierte: das Buch, den Vortrag und die Zeitschrift. Man konnte aber nicht mit den gleichen wissenschaftlichen Voraussetzungen an verschiedene Leserkreise

herantreten. Die alte Volkstümlichkeit versuchte, wissenschaftliche Ergebnisse einem breiten Publikum zugänglich zu machen, indem sie schwierige Gedankengänge ausließ und an Anhaltspunkte im gesunden Menschenverstand anknüpfte. Durch diese Techniken entbehrte sie jedoch der methodischen Ursprünglichkeit und wuchs im Grunde nie über "den Charakter einer wohlmeinenden menschenfreundlichen Absicht" hinaus.<sup>30</sup> Der Rundfunk hat diese Lage tiefgreifend verändert:

Kraft der technischen Möglichkeiten, die er eröffnete, an unbegrenzte Massen sich zu gleicher Zeit zu wenden, [...] wurde die Popularisierung zu einer Aufgabe mit eigenen Form-Artgesetzen.<sup>31</sup>

Die Volkstümlichkeit, die der Rundfunk ermöglichte, verlange somit "eine gänzliche Umgestaltung und Umgruppierung des Stoffes aus dem Gesichtspunkt der Popularität heraus".<sup>32</sup> Das Publikum erhalte nicht mehr fertiges Wissen, sondern nehme an der neu entstehenden Forschung aktiv teil. Ihm

die Gewißheit mitzuteilen, daß sein eigenes Interesse einen sachlichen Wert für den Stoff selber besitzt, daß sein Fragen [...] neue wissenschaftliche Befunde erfragt,<sup>33</sup>

sei das Ziel der neuen Popul<sup>ar</sup>isierung. Durch die Wechselwirkung zwischen den Forschungsergebnissen und den Fragen einer breiten Öffentlichkeit entstehe ein lebendiges Wissen:

Denn hier handelt es sich um eine Popularität, die nicht allein das Wissen mit der Richtung auf die Öffentlichkeit, sondern zugleich die Öffentlichkeit mit der Richtung auf das Wissen in Bewegung setzt. Mit einem Wort: das wirklich volkstümliche Interesse ist immer aktiv, es verwandelt den Wissensstoff und wirkt in die Wissenschaft selber ein.<sup>34</sup>

Diese Art der Volkstümlichkeit will das Publikum dazu veranlassen, sich unmittelbar mit den wissenschaftlichen Fragen auseinanderzusetzen. Sie geht von der

30 Walter Benjamin, "Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel." In: Tillmann Rexroth (Hg.), *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Bd. IV. 2.* Frankfurt am Main, 1972 (1980), S. 671

31 ebd.

32 ebd., S. 672

33 ebd.

34 ebd.

Oberfläche aus, um in die Tiefe zu gelangen. So würde sich z. B. die volkstümliche literarische Bildung mit den sozialen Voraussetzungen der Literatur beschäftigen, statt mit einzelnen "großen" Dichtern:

Man hat versucht, den Hörern darzustellen, was in der Tat so tausendfältig und beliebig da war, daß es die Typisierung erlaubt: nicht die Literatur, sondern das Literaturgespräch jener Tage. Dieses Gespräch aber, wie es in Kaffeehäusern und auf der Messe, auf Versteigerungen und Spaziergängen in unabsehbarer Abwandlungsart Dichterschulen und Zeitungen, Zensur und Buchhandel, Jugendbildung und Leihbüchereien, Aufklärung und Obskurantismus beleuchtete, hat nun gleichzeitig engste Beziehung zu den Fragestellungen der fortgeschrittenen Literaturwissenschaft, die immer mehr die Bedingungen zu erforschen sucht, welche dem dichterischen Schaffen durch die Zeitverhältnisse gegeben waren.<sup>35</sup>

Die neuen Formen der Öffentlichkeit sind also auf das engste mit der Literatursoziologie verbunden. Peter Weiss und Brecht z. B. versuchten, diese Art der Volkstümlichkeit in der Literatur zu praktizieren.

### 3.5.3 Parteilichkeit

Der Begriff der Parteilichkeit in der Theorie des sozialistischen Realismus löste zur Zeit des Stalinismus eine Kontroverse aus. Dogmatische Parteifunktionäre verlangten Parteilichkeit in der Literatur und meinten damit die "richtige" ideologische Einstellung des Autors, wobei die Partei die ideologische Richtlinie bestimmte. Indem diese Funktionäre Parteilichkeit mit Linientreue gleichsetzten, stritten sie der Literatur jede Eigenständigkeit ab und qualifizierten sie so zum bloßen Parteiorgan ab. Sie stützten sich in ihrer Definition auf Lenins Artikel *Parteiorganisation und Parteiliteratur*, in dem er forderte:

Die literarische Tätigkeit muß zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem »Rädchen« und »Schraubchen« des einen einheitlichen, großen sozialistischen Mechanismus werden, der von dem ganzen politisch bewußten Vortrupp der ganzen Arbeiterklasse in Bewegung gesetzt wird.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Ebd., S. 673

<sup>36</sup> Wladimir I. Lenin, "Parteiorganisation und Parteiliteratur". In: F. J. Raddatz, [Anm. 18], S. 231

Obwohl Lenin sich der Problematik seines Vergleichs bewußt war, da er die Gleichschaltung der Kritik und des literarischen Schaffens implizierte, hielt er ihn als Korrektiv gegen die Annahme aufrecht, daß es eine wertfreie, parteilose Literatur geben könne. Lenin wandte das Konzept zu dem Zeitpunkt kämpferisch an, als die sozialdemokratische Arbeiterpartei Rußlands sich bereits mit ihrer Legalisierung zu begnügen schien. Der Artikel sollte dementsprechend als Streitschrift gelesen werden, die aus einem tagespolitischen Anlaß entstand, und nicht als Grundlage einer marxistischen Literaturtheorie. George Bizstray sieht es als Symptom der Unschärfe und Untauglichkeit von Lenins Begriff der Parteilichkeit, daß zwei diametral entgegengesetzte Positionen von ihm abgeleitet werden konnten.<sup>37</sup>

Von den Präsuppositionen seiner marxistischen Literaturtheorie ausgehend, entwickelte Lukács dagegen ein ausgewogeneres Konzept der Parteilichkeit. Er setzt voraus, daß der parteiliche Autor die Bewegung des objektiven historischen Prozesses unterstütze, indem er die Elemente der tagespolitischen Kämpfe, die dem Interesse des gesamten Proletariats dienen, hervorhebe. Obwohl Lukács der objektiven Geschichte eine fortschrittliche Bewegung unterstellte, versuchte er, sie aus der Dialektik zwischen Subjekt und Objekt heraus zu entwickeln, statt sie einfach mechanisch-deterministisch vorauszusetzen.<sup>38</sup> So befürwortete er die Parteilichkeit für jene Klasse,

die Trägerin des geschichtlichen Fortschritts in unserer Periode ist: für das Proletariat; Parteilichkeit für jenen »Teil der Klasse, jene Partei, deren Mitglieder sich von den anderen Proletariern nur darin unterscheiden«, daß »sie einerseits in den verschiedenen nationalen Kämpfen der Proletarier die gemeinsamen, von der Nationalität unabhängigen Interessen des gesamten Proletariats hervorheben und zur Geltung bringen, andererseits dadurch, daß sie in den verschiedenen Entwicklungsstufen, welche der Kampf zwischen Proletariat und Bourgeoisie durchläuft, stets das Interesse der Gesamtbewegung vertreten«.<sup>39</sup>

37 Siehe George Bizstray, *Marxist Models of Literary Realism*. New York: Columbia University Press, 1978, S. 35

38 Lukács' Konzept der objektiven Zeit, das eine Voraussetzung seines Realitäts- und Realismuskonzepts bildet, werde ich im 5. Kapitel ausführlicher behandeln.

39 Georg Lukács, "Tendenz oder Parteilichkeit?" In: F. J. Raddatz, [Anm. 20], S. 147

Lukács' Konzept der Parteilichkeit stellte somit einen integralen Bestandteil seiner Forderung nach der objektiven Gestaltung des sozio-historischen Gesamtprozesses dar.

Der einflußreichste und berüchtigtste sozialistische Kulturfunktionär Shdanow traf dagegen keine Unterscheidung zwischen Tendenz und Parteilichkeit. Er bekannte sich nicht nur offen zur Tendenz in der Sowjetliteratur, sondern schrieb deren Inhalt und Ziel auch vor. Als er die ideologische Umformung des Menschen im Geiste des Sozialismus zu einem wesentlichen Ziel des sozialistischen Realismus erklärt hatte, blieb kein Zweifel mehr daran, was er unter dieser Tendenz verstand. Er legte fest:

Unsere Sowjetliteratur fürchtet sich nicht vor dem Vorwurf, tendenziös zu sein. Jawohl, die Sowjetliteratur ist tendenziös, weil es in der Epoche des Klassenkampfes keine über den Klassen stehende tendenzlose, angeblich unpolitische Literatur gibt und auch nicht geben kann.<sup>40</sup>

Das impliziert, daß die sozialistischen Realisten in der Phase des Klassenkampfes innerhalb der Lager des Imperialismus und des Sozialismus nicht zwischen positiven und negativen Zügen des jeweiligen Systems differenzieren durften. Indem sie sich an diese Doktrin hielten, reduzierten sie jedoch die Komplexität der Realität auf ein vereinfachtes Freund-Feind-Schema. Diejenigen, die diesen Reduktionismus nicht mitmachten, wurden als Verräter an der Sache der Arbeiterklasse gebrandmarkt. Shdanows Auffassung des sozialistischen Realismus stellte den Versuch der Partei dar, die Artikulation und Verbreitung von Gedanken zwischen Schriftstellern, Intellektuellen und Arbeitern im eigenen Staat zu kontrollieren und gleichzeitig ein einheitliches Bild des Aufbaus der Sowjetunion nach außen hin zu projizieren. Dieses Literaturprogramm war von dem Widerspruch zwischen effektiver Parteizensur und dem Anschein ästhetischer Freiheit geprägt. Den Schriftstellern standen scheinbar keine Hindernisse im Weg, eine reiche, vielfältige Sowjetliteratur zu schaffen, in Wirklichkeit aber waren ihnen Gegenstand und Interpretation weitgehend vorgeschrieben.

<sup>40</sup> A. Shdanow, [Anm. 18], S. 351



### 3.5.4 Positiver Held

In Übereinstimmung mit seinem Konzept der Parteilichkeit verstand Lukács die Kategorie des positiven Helden in der Theorie des sozialistischen Realismus nicht als einen subjektiv-moralischen Faktor, als heroisches Vorbild der Arbeiterklasse, sondern als Vertreter des Interesses des Proletariats. Lukács erinnerte an Marx' und Engels' dialektische Formulierung, daß die Arbeiterklasse keine "fix und fertigen Utopien durch Volksbeschluß einzuführen" habe; sie

hat keine Ideale zu verwirklichen; sie hat nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen, die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisgesellschaft entwickelt haben.<sup>41</sup>

In seinen literaturkritischen Essays vermied Lukács es, die Bezeichnung des positiven Helden unkritisch auf eine Figur anzuwenden, um einen möglichen Personenkult zu verhindern; stattdessen verwendete er sie für das Kollektiv, das zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt eine fortschrittliche Position vertrat. Aber auch dieses Kollektiv verkörperte nicht nur positive Eigenschaften. So sah Lukács den Helden in Gogols Epos *Taras Bulba* zwar als den "Träger der besten Eigenschaften des damaligen ukrainischen Volkes", aber er wies auch darauf hin, daß Gogol "ihre Barbarei, Grausamkeit, ihre Ausschweifung, ihre Raubgier" realistisch schilderte.<sup>42</sup> Der Begriff des positiven Helden bedeutete für Lukács also, daß das Volk, so wie es war, dargestellt und nicht stilisiert wurde.

Vor dem Hintergrund von Lukács' Begriff des positiven Helden müßte Fritz Raddatz' kategorische Behauptung, daß das Menschenbild des Sozialismus "das des Menschen vor dem Sündenfall" sei, relativiert werden. Raddatz impliziert, daß der Sozialismus mit einem theologischen System zu vergleichen wäre. Daraus schließt er, daß "die Wunschvorstellung des sozialistischen Realismus, der »revolutionären

<sup>41</sup> Marx zit. nach G. Lukács, [Anm. 39], S. 145

<sup>42</sup> Georg Lukács, "Gogol. Gedenkrede zu seinem hundertsten Todestag". In: Georg Lukács, *Werke. Bd. V. Probleme des Realismus I: Essays über Realismus*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964, S. 73

Romantik«, eine paradiesische, oder weltlich ausgedrückt, eine idyllische” sei.<sup>43</sup> Peter Zima formulierte die grundlegende Problematik des Marxismus weniger polemisch und damit dem Gegenstand adäquater:

Angesichts der von Marx vorgenommenen Umkodierung des Freiheitsbegriffes ist anzunehmen, daß weitere Umkodierungen möglich sind. Es ist denkbar, daß die dem Bestehenden abholde materialistische Dialektik, welche die klassenlose Gesellschaft *versprach*, sich nach Hegelschem Vorbild wieder zu einem System zusammenschließt, indem sie behauptet, die klassenlose Gesellschaft wäre schon, die sprengenden Antagonismen wären überwunden.<sup>44</sup>

Die von Marx und Engels entworfene Gesellschaftstheorie wird somit als veränderliches Teil eines wissenschaftlichen Prozesses aufgefaßt, der auf die sozialen und politischen Prozesse zurückwirkt, und so die ideologische Verhärtung eines Systems verhindert. Diese Einsicht, daß die Realität sich in einen Prozeß konstituiert, die schon in der Theorie von Marx und Engels formuliert wurde, gilt es weiterzudenken.

Unter den Schriftstellern hat Gorki wohl am meisten zu der offiziellen Auffassung des positiven Helden beigetragen. Er sah den neuen Typ als

Lehrmeister des revolutionären Kampfes um die Befreiung des Proletariats [...]. Dieser Lehrer, dieser aktive Mensch und Baumeister der neuen Welt müsse zum Helden der Literatur werden.<sup>45</sup>

Gorki sah es als Aufgabe der realistischen Literatur, den Menschen “nicht nur so darzustellen, wie er heute ist, sondern auch so, wie er sein sollte und morgen sein

43 Fritz J. Raddatz, “Zur Entwicklung der Literatur in der DDR”. In: Manfred Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, 1976 (1971), S. 388

44 Peter V. Zima, “Der Mythos der Monosemie. Parteilichkeit und künstlerischer Standpunkt”. In: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.), *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften VI: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur*. Stuttgart, 1975, S. 81

45 Edward Mozejko, *Der sozialistische Realismus. Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode*. Bonn: Bouvier, (1977), S. 100

wird".<sup>46</sup> Er ging jedoch davon aus, daß diese Utopie vom Menschen noch nicht verwirklicht sei. In den *Werkstattgesprächen* berief er sich auf das Recht des Schriftstellers, das Material, das die Wirklichkeit ihm bot, "zu Ende zu denken".<sup>47</sup> Im Gegensatz zu Shdanow sah Gorki nicht den großen Einzelnen als Helden der sozialistischen Literatur, sondern die Arbeit, die er als Fähigkeit des Menschen begriff, sich selbst und seine Umwelt zu verändern.<sup>48</sup> In der Arbeit verwirkliche der Mensch seine Träume. Das setzt voraus, daß die Arbeiter ihre Produktionsziele selbst bestimmen. Das stand jedoch im Widerspruch zu den Absichten der Partei. Shdanow übernahm Gorkis Forderungen und Vorschläge an die sozialistische Literatur und verwandelte sie in Vorschriften. Die Partei bestimmte nun, wie der positive Held auszusehen habe. Die Schriftsteller sollten ihren Lesern so die Parteibeschlüsse schmackhaft machen, damit sie sich ihnen freiwillig unterwerfen würden. Anstatt den sich erhebenden Arbeiter zu unterstützen, wie Gorki es formulierte, unterstützen sie somit die Partei. Diese berief sich auf ihre historische Mission als Avantgarde der Arbeiterklasse, um ihre diktatorischen Maßnahmen zu legitimieren. Indem die Schriftsteller gezwungen wurden, sich den Parteizielen zu unterwerfen, verlor die Sowjetliteratur aber auch die Fähigkeit, Genuß und Erkenntnis zu produzieren. Das einzige Gefühl, das sie zu erwecken imstande war, war die Langeweile.

Shdanow bestimmte den Inhalt von Gorkis utopischem Konzept des positiven Helden auf dem ersten sowjetischen Schriftstellerkongreß (1934) wie folgt:

Die Haupthelden der literarischen Werke sind in unserem Land die aktiven Erbauer des neuen Lebens: Arbeiter und Arbeiterinnen, Kolle-

46 Gorki zit. nach E. Mozejko, ebd.

47 Maxim Gorki, "Werkstattgespräche". In: F. J. Raddatz, [Anm. 18], S. 286

48 Gorki fordert von den Sowjetschriftstellern: "Zum Haupthelden unserer Bücher müssen wir die Arbeit machen, das heißt, den Menschen, der von den Prozessen der Arbeit organisiert worden ist, der bei uns mit der ganzen Macht der modernen Technik ausgerüstet ist, den Menschen, der seinerseits die Arbeit leichter, produktiver organisiert, indem er sie auf die Stufe der Kunst erhebt. Wir müssen lernen, die Arbeit als Schöpfung zu erfassen." Maxim Gorki, "Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller". (1934) In: F. J. Raddatz, [Anm. 18], S. 339

tivbauern und Kollektivbäuerinnen, Parteifunktionäre, Wirtschaftler, Ingenieure, Komsomolzen und Pioniere. Das sind die Grundtypen und Haupthelden unserer Sowjetliteratur. Unsere Literatur ist erfüllt von Enthusiasmus und Heldentum. Sie ist optimistisch, aber nicht aus irgendeiner animalischen, »inneren« Empfindung heraus. Sie ist optimistisch ihrem Wesen nach, weil sie die Literatur der aufsteigenden Klasse, des Proletariats, der einzigen fortschrittlichen und fortgeschrittenen Klasse ist. Unsere Sowjetliteratur ist stark, weil sie einer neuen Sache, der Sache des sozialistischen Aufbaus, dient.<sup>49</sup>

Shdanow gestand den Schriftstellern nicht das Recht zu, die Diskrepanz zwischen der Realität und der Utopie des Sozialismus darzustellen.<sup>50</sup> Das setzt voraus, daß die utopische Gesellschaft schon existierte oder daß die Schriftsteller sie zumindest so gestalten sollten. Shdanow sah sie als Ingenieure der menschlichen Seele im Dienste der Partei. Diesen Dienst setzte er mit dem Militärdienst gleich.<sup>51</sup>

In der Theorie des sozialistischen Realismus der sechziger und siebziger Jahre löste der Begriff der allseitig entwickelten Persönlichkeit den des positiven Helden ab. Die Entfaltung des freien Individuums sei jedoch nur im Zusammenhang des Kampfes um die klassenlose Gesellschaft möglich, die wiederum auf der Erhöhung der Produktivkräfte beruhe. In der *Einführung in den sozialistischen Realismus*, die 1975 von einem Autorenkollektiv herausgegeben wurde, wurde dieses sozialistische Konzept der Individualität von den "kleinbürgerlichen Utopien" abgehoben, die das Individuum in starre Opposition zu den ökonomischen Zwängen setzten:

Der Marxismus dagegen abstrahiert nicht voluntaristisch von den materiellen Gegebenheiten beziehungsweise objektiven Bedingungen, die erforderlich sind, damit der einzelne zu Schöpfertum, zu menschlicher Selbstverwirklichung gelangt. Zugleich vermag der einzelne das nur im Zusammenhang, im Rahmen der welthistorischen Mission der Arbeiterklasse.<sup>52</sup>

In dieser Auffassung manifestiert sich die dogmatische Verhärtung des marxistischen Freiheitsbegriffs, auf die Peter Zima hinwies. Die Formen der sozialen und politischen Freiheit der Arbeiterklasse wurden immer noch nicht von den Arbeitern

49 A. Shdanow, [Anm. 18], S. 351

50 Ebd.

51 Ebd., S. 350 und S. 351

52 Erwin Pracht (Hg.), *Einführung in den sozialistischen Realismus*. Berlin: Dietz Verlag, 1975, S. 153

selbst bestimmt, sondern von der Partei, die sich auf die “welthistorische Mission der Arbeiterklasse” berief, als ob die Arbeiterklasse eine homogene Masse bilde.

### 3.5.5 Erzählperspektive

Die künstlerische Gestaltung der Realität vom Standort des dialektischen Materialismus, wie es in der Theorie des sozialistischen Realismus heißt, setzt einen auktorialen Erzähler voraus. Nur ein allwissender Erzähler ist imstande, die Trends der Zukunft aus den Gesetzmäßigkeiten des gesamten sozio-historischen Prozesses abzuleiten. Während Lukács jedoch davon ausging, daß die sozialistisch-realistischen Erzähler ihre Autorität aus der Lehre des Marxismus-Leninismus bezogen, verlangten dogmatische Parteifunktionäre, daß die Erzähler die Aussagen über das Leben im Sozialismus der Autorität der Partei unterordneten. Die Erkenntnisfunktion der Literatur wurde somit zugunsten ihrer ideologischen Funktion in den Hintergrund gerückt.<sup>53</sup> Das wirkte sich so auf die Erzähltechnik aus, daß der Erzähler mit absoluter Allwissenheit ausgestattet wurde,

die nicht nur Intention, Ziele und Motive der Handlung umfaßte, sondern sich auch auf das Wert- und Bewertungssystem erstreckte. In einem solchen Roman haben Zweifel keinen Platz, und aufgeworfene Fragen werden eindeutig beantwortet; seine Poetik erinnert in mancher Hinsicht an die Poetik des Westerns.<sup>54</sup>

Mozejko stellt fest, daß der zwangsläufige Abschluß eines solchen Romans das *Happy End* sei.<sup>55</sup>

Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die als Epoche des bürgerlichen oder poetischen Realismus gelten kann, wurde das Postulat des auktorialen Erzählens und der chronologischen Handlung fragwürdig. Obwohl die realistischen Erzähler eine große gesellschaftlich-historische Synthese anstrebten, ging diese Synthese nicht bruchlos aus der Darstellung sinnlich wahrnehmbarer Details hervor. So erscheinen z. B. Gogols und Tolstois religiöse Wertsysteme als Versuch, der

53 E. Mozejko, [Anm. 45], S. 204

54 Ebd., S. 205

55 Ebd.

realistisch-detaillierten Darstellung der Gesellschaft ihrer Zeit ein Ziel und somit einen Sinn zu oktroyieren. Nietzsche hat daher den Anspruch auf absolute Wahrheit, die solchen metaphysischen Wertsystemen zugrundeliegt, als den Willen zur Macht entlarvt. Der Verlust der Selbstverständlichkeit solcher Wertsysteme aber implizierte für die Schriftsteller, daß sie sich nicht mehr auf ein solches allgemeinverbindliches Wertsystem berufen konnten, um die Leser von der Wahrheit ihrer Realitätsbilder zu überzeugen. An die Stelle der allumfassenden Perspektive des Erzählers trat nun die begrenzte Perspektive des Ichs oder die Multiperspektive. Sowohl die Identität des Erzählers und der Figuren, als auch die Realität erschienen durch die Kündigung eines außertextuellen Bezugs als ein sprachtechnischer Effekt. Die Realität wurde damit nicht mehr als einheitlich und geschlossen aufgefaßt, sondern als fragmentarisch und unfertig. Die Literatur in der Nachfolge dieses Perspektivenwechsels war viel mehr daran interessiert, die unrealisierten Möglichkeiten der Wirklichkeit zu erforschen, als die objektive Wirklichkeit darzustellen.

Lukács sah in Nietzsche, dem Begründer der spätbürgerlichen avantgardistischen Philosophie und Kunst, jedoch lediglich eine Verfallserscheinung des Bürgertums. Diese Einschätzung zog die Verurteilung großer Teile der Kunst des 20. Jahrhunderts nach sich und wurde weitgehend von den dogmatischen Kulturpolitikern der DDR bis in die fünfziger Jahre übernommen. Erst als die SED den Aufbau des Sozialismus in den sechziger Jahren für gelungen erklärte, konnte sie mehr Freiheit in den Künsten tolerieren. Eine vielseitigere und kontroversere Literatur sollte dem neuen Selbstbewußtsein des sozialistischen Staates Ausdruck verleihen. Diese Wende brachte eine Offenheit für die erzähltechnischen Neuerungen des 20. Jahrhunderts mit sich. In der *Einführung in den sozialistischen Realismus* werden die Implikationen dieser kulturpolitischen Wende für die Möglichkeiten der Perspektivgestaltung so dargestellt:

Der Verzicht auf den allwissenden Erzähler deutet unzweifelhaft auf differenzierte Möglichkeiten der Erzählweise in unserem Jahrhundert hin. Allerdings drückt sich in der häufig wechselnden Optik des Erzäh-

ler-Standpunktes im epischen Schaffen spätbürgerlicher Literatur oft auch Labilität des weltanschaulichen Standortes des Schriftstellers aus.<sup>56</sup>

Der Rückgriff auf die modernen Erzähltechniken soll also dazu beitragen, die Ausdrucksmittel des sozialistischen Realismus zu bereichern, anstatt die ideologischen Präsuppositionen dieser literarischen Methode zu relativieren oder in Frage zu stellen.

### 3.6 Realität - Sprache

Die Theorie des sozialistischen Realismus setzt voraus, daß eine präzise und rationale Sprache die Realität widerspiegeln könne. Roland Barthes argumentiert jedoch, daß die Literatur seit je an dem Versuch, das Reale zu repräsentieren, scheiterte. Er begründet diese These so:

That the real is not representable, but only demonstrable, can be said in several ways: either we can define it, with Lacan, as the *impossible*, that which is unattainable and escapes discourse, or in topological terms we can observe that a pluri-dimensional order (the real) cannot be made to coincide with a unidimensional order (language).<sup>57</sup>

Solange die Literatur sich ihrer eigenen Begrenzung als einer Anordnung von sprachlichen Zeichen nicht bewußt ist und begehrt, das, was außerhalb der Sprache liegt, nämlich das Reale, zu repräsentieren, spricht sie einen unmöglichen, wahnsinnigen Wunsch aus. Barthes beschreibt diesen Wunsch so:

I said a moment ago, apropos of knowledge, that literature is categorically realist, in that it never has anything but the real as its object of desire; and I shall say now, without contradicting myself - because I am here using the word in its familiar acception - that literature is quite as stubbornly unrealistic; it considers sane its desire for the impossible.<sup>58</sup>

Eine mögliche Implikation dieser Einsicht für die Literatur wäre, eine fatalistische Haltung einzunehmen; eine andere, den Widerspruch zwischen Sprache und Realität als Ausgangspunkt der Veränderung der Sprache zu begreifen. Barthes ver-

<sup>56</sup> E. Pracht, [Anm. 52], S. 95

<sup>57</sup> Roland Barthes, "Inaugural Lecture" (Collège de France). In: Susan Sontag (Hg.), *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 1982, S. 465f.

<sup>58</sup> Ebd.

gleichet die zweite Möglichkeit mit der revolutionären Einsicht von Marx: "»To change language,« that Mallarméan expression, is a concomitant of »To change the world,« that Marxian one."<sup>59</sup>

Wenn es aber tatsächlich ein wesentliches Merkmal der Literatur ist, das Reale zu repräsentieren, wird der Begriff des Realismus überflüssig. Dann gleicht er nämlich, wie Roman Jakobson einmal formuliert hat, "»einem unendlich dehnbaren Sack«, in den man alles, was man will, verstauen kann".<sup>60</sup> Das heißt, daß die "Realität" als eine Leerformel fungiert, die in dem Verhältnis zwischen Autor und Leser zu jedem historischen Augenblick neu ausgefüllt werden kann. Karl Eibl geht davon aus, daß der Begriff der Realität unabhängig von den Mitteln ihrer Darstellung nicht existieren kann:

Nicht nur die »Realität« ist Ergebnis eines Konsensus, sondern auch die Mittel ihrer »Abbildung« basieren auf historisch-jeweiliger Übereinkunft. Eine wie auch immer zu denkende »natürliche« Relation von Kunstmitteln und Realität ist kaum vorstellbar und wird heute ernsthaft auch nicht proklamiert.<sup>61</sup>

Die "Realität" erscheint als ein Effekt binnenliterarischer Konventionen, d. h. daß dieser Effekt auf der Reproduktion eines bloß binnenliterarisch konventionalisierten Wirklichkeitsbildes beruht.<sup>62</sup> Eibl weist jedoch auf eine Variante des poetischen Realismus hin, die den Kontakt mit der Realität durch die Verfremdung literarischer Konventionen hervorruft. Es geht um eine

literaturkritische Attitüde, welche die literarischen Kryptotheorien und die auf ihnen basierenden Leser- oder Zuschauererwartungen der Gefahr des Scheiterns an der Realität aussetzt, indem sie diese Kryptotheorien beim Wort nimmt und mit konkurrierenden Wirklichkeitserfahrungen konfrontiert.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Ebd., S. 466

<sup>60</sup> Karl Eibl, "»Realismus« als Widerlegung von Literatur". In: *Poetica*. Bd. VI. 4, 1974, S. 456

<sup>61</sup> Ebd., S. 457

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd., S. 467



### 3.7 Realität - Wissenschaft

Die Theoretiker des sozialistischen Realismus beriefen sich auf den Marxismus-Leninismus als wissenschaftliche Grundlage ihrer schöpferischen Methode. Bestimmte Erzähltechniken, die dieser Methode kommensurabel waren, wurden zu binnenliterarischen Konventionen, indem sie von allen Texten, die als sozialistisch-realistisch galten, zitiert wurden. Das impliziert jedoch, daß auch die wissenschaftlichen Postulate des Marxismus-Leninismus selbst als ideologische Konventionen akzeptiert wurden. Die Problematik der Kanonbildung entstand in dem Augenblick, als die Theoretiker des sozialistischen Realismus eine Liste beispielhafter Texte aufstellten. Die Darstellungsprinzipien dieser Texte wurden von dogmatischen Kulturfunktionären als normativ aufgefaßt und alle sozialistischen Realisten mußten sich an sie halten. Der sozialistische Realismus galt schließlich als die einzige "richtige" schöpferische Methode. Das erscheint problematisch, da die vorbildlichen Darstellungsmittel wiederum dem poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts entnommen wurden. Somit setzte der sozialistische Realismus Gesetzmäßigkeiten voraus, die durch die wissenschaftliche Revolution des 20. Jahrhunderts widerlegt oder zumindest in Frage gestellt wurden. Durch die unkritische Adoption der Grundsätze des Marxismus-Leninismus wurde der wissenschaftliche Sozialismus aber selbst zu einer Glaubensfrage.

Der Theorie des sozialistischen Realismus lagen zwei Thesen des wissenschaftlichen Sozialismus zugrunde: Erstens die elfte Feuerbachthese von Marx, die lautet, "die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt drauf an, sie zu verändern", und zweitens die Leninsche Widerspiegelungstheorie, die, so Scerbina, "die »Seele« der materialistischen Erkenntnistheorie ist".<sup>64</sup> Mit diesen Thesen erhob der sozialistische Realismus den Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität. Es stellt sich allerdings die Frage, ob es wissenschaftlich zulässig ist, eine Literaturtheorie aus zwei Zitaten, die aus ihrem jeweiligen sozio-historischen

64 E. Mozejko, [Anm. 45], S. 30

Kontext gerissen wurden, abzuleiten. Diese quasi-wissenschaftliche Methode diente hauptsächlich der ideologischen Legitimation der Partei. Die Künstler, die dieser Methode folgten, hatten nur die Parteibeschlüsse zu illustrieren, als ob sie historische Notwendigkeiten darstellten.

Peter Demetz weist darauf hin, daß der Anspruch des Realismus des 19. Jahrhunderts und somit des sozialistischen Realismus, die Realität als Ganzes objektiv darzustellen, auf dem wissenschaftlichen Modell der Taxonomie beruhe. Die Taxonomie setze voraus, daß die Kategorien zur Klassifikation der Natur objektiv gegeben seien. Der Begriff des Typischen, den die realistischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts entwickelten, sollte das gleiche für die künstlerische Gestaltung der Gesellschaft leisten, wie die Taxonomie für die Naturwissenschaft. Demetz schreibt:

Je ernster sich die Epoche mit der Frage der objektiven Klassifizierung der natürlichen Wirklichkeit beschäftigt, desto deutlicher tritt der Begriff des Typischen als literarisches Regulativ hervor; der Schriftsteller, der das Ganze der Gesellschaft umfassen will, greift unausbleiblich nach einer Kategorie, deren Fruchtbarkeit die vorbildliche Naturwissenschaft ordnungsschaffend unter glänzenden Beweis gestellt hat.<sup>65</sup>

In seiner Theorie des sozialistischen Realismus übernahm Lukács den Begriff des Typischen aus der realistischen Poetik des 19. Jahrhunderts und funktionierte ihn für die Gestaltung der Klassenkämpfe des 20. Jahrhunderts um. Der Begriff des Typischen kam dem Bestreben des dialektischen Materialismus um Totalität und Objektivität entgegen. Der sozialistische Realist solle die sozio-ökonomischen Ursachen menschlicher Verhaltensweisen aufdecken und Möglichkeiten ihrer Veränderung andeuten. Dabei reflektierte Lukács jedoch nicht die Implikationen der modernen wissenschaftlich-technischen Revolution für die künstlerische Darstellung menschlicher Beziehungen. Auch die Autoren der *Einführung in den sozialistischen Realismus* sahen keinen fundamentalen Widerspruch zwischen den

<sup>65</sup> Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte*. Berlin, 1969, S. 134

Erzählweisen des 19. Jahrhunderts und den modernen Erzähltechniken, sondern akzeptierten beide als Möglichkeiten des Erzählens im 20. Jahrhundert.<sup>66</sup>

### 3.8 Sozialistische Literatur statt sozialistischem Realismus?

Die DDR-Schriftsteller der späten sechziger und frühen siebziger Jahre suchten den Anschluß an die moderne Literatur, indem sie die literarischen Experimente der Romantik und des frühen 20. Jahrhunderts wiederentdeckten und adaptierten. Die Revolte gegen den sozialistischen Realismus bedeutete nicht, daß sie den Sozialismus prinzipiell negierten, sondern daß sie die autoritäre Form des Sozialismus sowohl im politischen als auch im kulturellen Bereich ablehnten. Das Konzept der sozialistischen Literatur, das Ernst Fischer im Gegensatz zum sozialistischen Realismus entwarf, entsprach genau dieser Tendenz. Fischers Konzept der sozialistischen Literatur war nicht mit einer allgemeinverbindlichen Methode verbunden. Seine Hauptkriterien waren die sozialistische Gesinnung und die ästhetische Qualität, die sich im Text manifestieren sollten. Dieses Konzept wurde von dogmatischen Parteifunktionären zunächst als revisionistisch verurteilt, da es das Postulat der sozialistischen Gesinnung nicht mit Linientreue gleichsetzte. Mit seinem Literaturkonzept implizierte Fischer eine Kritik an der sozialistischen Praxis der Partei. Gottfried Pareigis macht darauf aufmerksam, daß die Partei den Vorwurf des Revisionismus abzuwehren versuchte, indem sie ihn auf ihre Gegner projizierte.<sup>67</sup> Trotzdem konnte sich Fischers Konzept der sozialistischen Literatur in der Kulturpolitik der frühen siebziger Jahren durchsetzen: der sozialistische Standort sollte von nun ab als einziges Kriterium in der jüngeren DDR-Literatur gelten. Diese Akzentverschiebung war ein Zeichen des Drucks, den die Schriftsteller auf die Partei ausübten.

Obwohl Ernst Fischer versuchte, den Kanon des sozialistischen Realismus durch das inklusive Konzept der sozialistischen Literatur zu sprengen, stellte die Vagheit

<sup>66</sup> E. Pracht, [Anm. 52], S. 315

<sup>67</sup> Vgl. dazu Gottfried Pareigis, *Realitätsdarstellung in ausgewählten Werken des »Bitterfelder Weges«*. Kronberg: Scriptor, 1974, S. 84

der Begriffe der sozialistischen Gesinnung und der künstlerischen Qualität eine neue Problematik dar. Die beiden Begriffe schränkten die soeben gewonnene Weite scheinbar willkürlich wieder ein. Die Unschärfe der Definition der Begriffe schien jedoch beabsichtigt zu sein. Das subjektive Element, das der Gesinnung und der Qualität innewohnt, sorgte für die Kontroverse, die ein wesentliches Merkmal der wirklichen Debatte zwischen Ost und West und unter Sozialisten ausmachte, zu der Fischer 1963 auf der Kafka-Konferenz aufrief. Ein Konsens über den Inhalt dieser Begriffe konnte nur im Gespräch gewonnen werden. Dieser Konsens war jedoch historisch bedingt und somit revidierbar. Fischer konnte jedoch nicht umhin, Beispiele seines Konzepts der sozialistischen Literatur zu nennen, die als Vorbilder für jüngere Schriftsteller mißverstanden werden konnten. So sah Fischer Brecht z. B. als hervorragenden Vertreter der sozialistischen Literatur. Brecht war bereits selbst zum Klassiker geworden, dessen künstlerische Qualität und sozialistische Gesinnung außer Zweifel stand.<sup>68</sup> Jüngere Dramatiker haben jedoch bewiesen, daß Brechts Dramaturgie produktiv rezipiert werden konnte. Das impliziert, daß auch die Grundtexte der sozialistischen Literatur kritisch adaptiert werden mußten, wenn sie nicht zu einem monotonen Kanon wie der sozialistische Realismus erstarren sollten.

Auch der russische Literaturwissenschaftler, Sinjavski-Terc, sprach das Todesurteil über den sozialistischen Realismus aus. Er verglich ihn mit einem religiösen System, einer Literaturtheologie, "in der alles durch das Ziel gerechtfertigt wird, diesem Ziel untergeordnet ist".<sup>68</sup> Er erblickte die Ursache für den Mißerfolg des sozialistischen Realismus in der Inkonsequenz, im Eklektizismus, und er zog die paradoxe Schlußfolgerung: "wir sind zu wenig Sozrealisten".<sup>69</sup> Sinjavski-Terc meinte, daß das Ziel des sozialistischen Realismus den Mitteln der Literatur des 19. Jahrhunderts widerspreche, denn "Buchstäblichkeit und photographische Wirk-

<sup>68</sup> Sinjavski-Terc zit. nach E. Mozejko, [Anm. 45], S. 240

<sup>69</sup> Ebd.

lichkeitsnachahmung seien mit einem teleologischen Denken, mit der einer intellektuellen teleologischen Konzeption untergeordneten Sprache unvereinbar”.<sup>70</sup> Ein konsequenter sozialistischer Realismus müsse auf den Realismus verzichten und die Tradition der Panegyrik des 18. Jahrhunderts wiederaufnehmen. Ähnlich dem Klassizismus neige der sozialistische Realismus zu starren stilistischen Konventionen, pedantischer Einhaltung bestimmter Normen und Kanons und huldige konservativen Kunstformen.<sup>71</sup>

Die Auflösung der starren Konventionen des sozialistischen Realismus war daher nicht nur ein Protest einzelner Schriftsteller gegen ästhetische Normen, sondern ein gemeinsames Phänomen in den Ostblockstaaten, in denen der sozialistische Realismus zum Kunstprogramm erhoben wurde. Dieser Protest hing eng mit den politischen Veränderungen in der Sowjetunion zusammen. Mozejko unterschied zwischen der bulgarischen Variante des sozialistischen Realismus, die stark vom sowjetischen Modell abhing, und der polnischen Variante, die relativ unabhängig vom sowjetischen Modell war, da sie auf eine autonome literarische Tradition zurückgreifen konnte. Während die DDR-Literatur in die erste Kategorie fiel, fielen die Literaturen der Tschechoslowakei, Ungarns und Jugoslawiens in die zweite. In den Experimenten der DDR-Schriftsteller mit romantischen und modernen Schreibweisen äußerte sich daher auch die Ablösung vom sowjetischen Modell des Sozialismus und der Versuch, ein alternatives sozialistisches Modell zu entwickeln.

### **3.9 Anna Seghers' Verhältnis zum polyvalenten Realismus**

Anfang der siebziger Jahre sanktionierte die SED die Bemühungen der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler, die Grenzen des Erbes über den Humanismus-

<sup>70</sup> Ebd., S. 241

<sup>71</sup> Ebd.

Klassizismus und den Realismus hinaus zu erweitern. Anna Seghers wurde mit den Novellen *Das wirkliche Blau* und *Die Reisebegegnung* als Vorläuferin und Modell dieses Trends gepriesen.<sup>72</sup> Mit Anna Seghers' Namen, der in der DDR-Literaturgeschichte für die Kontinuität des sozialistischen Realismus bürgen sollte, versuchten die Literaturpolitiker, den neuen Trend zu legitimieren und zu popularisieren.<sup>73</sup> Das impliziert, daß sie die Aufnahme anti-klassischer und anti-realistischer Texte in das sozialistische kulturelle Erbe nicht als Bruch mit den Darstellungsprinzipien des sozialistischen Realismus sehen wollten, sondern als eine Ergänzung dieser Kategorien. Die Erzähltechniken, die im Kanon des sozialistischen Realismus bisher tabu waren, sollten im Sinne der Kategorien des sozialistischen Realismus, z. B. der Parteilichkeit und der Volkstümlichkeit, umfunktioniert werden.<sup>74</sup> Indem die Literaturpolitiker der DDR Anna Seghers' Novellen benutzten, um die kulturelle Hegemonie der Partei zu legitimieren, verdeckten sie nicht nur die Brüche der literaturpolitischen Entwicklung der DDR, sondern auch Anna Seghers' eigenwillige Abänderung des sozialistischen Realismus.<sup>75</sup> So sprengte Anna Seghers in der *Reisebegegnung* z. B. das lineare Zeitkonzept, das Ende der sechziger Jahre in der Kontroverse um Christa Wolfs Roman *Der geteilte Himmel* noch als verbindliches Erzählgesetz galt.<sup>76</sup> Was Ende der sechziger Jahre noch ein Anathema der DDR-Literaturpolitik war, wurde somit Anfang der siebziger Jahre stillschweigend akzeptiert.

Der Versuch, den sozialistischen Realismus durch romantische und moderne Erzähltechniken zu bereichern, mußte an einer undialektischen Form-Inhalt-Dichotomie scheitern, solange die Grenzen des bestehenden Begriffs des sozialistischen Realismus nicht reflektiert und aufgelöst wurden. Die "neuen"

72 Siehe Christiane Zehl Romero, "The Rediscovery of Romanticism in the GDR: A Note on Anna Seghers' Role". In: *Studies in GDR Culture and Society*. Washington, 1982, S. 20

73 Ebd.

74 H. G. Hölsken zit. nach Sonja Hilzinger, *Christa Wolf*. Stuttgart: Metzler, 1986, S. 19

75 C. Zehl Romero argumentiert sehr überzeugend, daß Anna Seghers' gesamte Textproduktion von der romantischen Tradition geprägt ist. C. Zehl Romero, [Anm. 72], S. 21

76 H. G. Hölsken zit. nach S. Hilzinger, [Anm. 74], S. 19

Erzähltechniken stellten nämlich keine dekorativen Formen dar, die einen dogmatischen Sozialismus wieder populär machen konnten. Eine produktive Aneignung dieser Erzähltechniken setzte eine Revision sowohl des Sozialismus als auch des Realismus voraus. So konnten die romantischen und modernen Erzähltechniken dazu benutzt werden, die blinden Flecken des Marxismus-Leninismus und der Theorie des Realismus zu konfrontieren. Ein solcher blinder Fleck wäre der Begriff der Subjektivität, wie er in der Romantik und Moderne geprägt wurde. In beiden Literaturepochen wurde das Subjekt als Produkt der Entfremdung und Isolation durch den Kapitalismus dargestellt. Romantische und moderne Schriftsteller experimentierten mit den Erzähltechniken, die die Fragmentierung des Ichs in der bürgerlichen Gesellschaft ausstellten. Anstatt die Ich-Auflösung einfach als eine Verfallserscheinung zu sehen, verstanden sie sie als Teil eines Prozesses, der nicht nur die alte Gesellschaftsordnung, sondern auch die traditionellen Wertsysteme zersetzte.

Mozejko argumentierte, daß Althusser in seiner Analyse des materialistischen Theaters marxistische Thesen weiterentwickelte, die die starre Opposition zwischen Form und Inhalt überwand: "In seiner Interpretation fallen diese Begriffe weg, und zurück bleibt der Begriff der Struktur, die einen bestimmten semantischen Wert in sich birgt oder zum Ausdruck bringt."<sup>77</sup> Raddatz wies darauf hin, daß der Strukturalismus eine anregende Wirkung auf die Lyrik-Diskussion der DDR ausübte:

Der Strukturalismus nämlich wendet sich entschieden vom moraltheologischen Verständnis des Marxismus ab und bringt neue Denkkategorien. Wie im Westen Sartres wertgebundene Existenzialphilosophie von Claude Lévi-Strauss oder Michel Foucault attackiert wird, so beginnen auch im Osten neue Denkweisen und Modelle zur Analyse das ganze Gebäude der Kategorien zu zersetzen.<sup>78</sup>

<sup>77</sup> E. Mozejko, [Anm. 45], S. 270

<sup>78</sup> F. Raddatz, [Anm. 43], S. 385

Die anderen Literaturgattungen blieben von der Zersetzung erstarrter Denkformen jedoch nicht unberührt. Raddatz schreibt:

Die nüchterne Strukturanalyse, die Belehrungsinhalte vorerst demontiert, statt dessen sprachliche Grundmuster, Redeweisen und allenfalls gemeinsame Modelle überprüft, muß quasi automatisch eine kühlere, nüchternere, am Formalen mehr interessierte Ästhetik zur Folge haben.<sup>79</sup>

Vor dem Hintergrund der Kategorien des sozialistischen Realismus, wie sie zur Zeit des Stalinismus bestimmt wurden, und der literaturpolitischen Wende der DDR in den frühen siebziger Jahren, die die Schriftsteller nicht nur in ihren Texten vorwegnahmen, sondern deren Grenzen sie auch überschritten, sollen nun die abweichenden ästhetischen Positionen der drei Autorenfiguren in Anna Seghers' Novelle *Die Reisebegegnung* untersucht werden. Es ist möglich, die Novelle als eine historisch verfremdete Diskussion der Kategorien des sozialistischen Realismus zu sehen. Im Gespräch der drei Dichter werden diese Kategorien relativiert und die Grenzen des sozialistischen Realismus somit neu gezogen. Es ist signifikant, daß diese Debatte von Figuren geführt wird, die selbst Kunst produzieren, und nicht von Theoretikern oder Funktionären. Anhand der neueren Forschung zu den drei Autoren sollen aber auch die Grenzen der abweichenden Auffassungen der von Anna Seghers konstruierten Figuren und deren politische Implikationen herausgearbeitet werden.



## 4 Die Figuren der drei Autoren: Hoffmann, Gogol, Kafka

### 4.1 Realität und Realismus

In der *Reisebegegnung* wirft Anna Seghers eine der wichtigsten Fragen der marxistischen Realismus-Debatte auf, ob es nämlich eine Gestaltung der Realität ohne Erkenntnis der Realität geben könne. Aus dieser Frage geht eine andere entscheidende Frage der Realismus-Debatte hervor, wie es für einen Schriftsteller möglich sei, die Realität so darzustellen, daß ein Leser, der die ideologischen Prämissen des Autors nicht teilt, dessen Realitätsbild dennoch als wahr empfindet. Es handelt sich um den Widerspruch zwischen der Ideologie des Schriftstellers und dem Aussagewert seines Kunstwerkes, den Engels, Lenin und Lukács anhand von Balzacs und Tolstois Werken erläuterten. Sie schätzten diese beiden Autoren als große Realisten, obwohl sie sie politisch als reaktionär einstufen.<sup>1</sup> Dieser Widerspruch setzt eine Disjunktion zwischen Realität und Realismus voraus, d. h. zwischen einer höchst komplexen Wirklichkeit und der künstlerischen Gestaltung dieser Wirklichkeit. Da die Gestaltung der Realität auf einer Auswahl von sinnlichen und geistigen Eindrücken beruht, kann das Kunstwerk immer nur einen oder mehrere Aspekte der Realität darstellen, nie aber die Realität als ganze.

Obwohl Anna Seghers die Disjunktion zwischen der Realität und der Realitätsauffassung des Autors voraussetzt, denn sonst wäre weder eine Veränderung der Realität noch eine solche der Literatur möglich, versucht sie diese Grenze zu verwischen, indem sie ein unterbewußtes Einverständnis des Künstlers mit den

1 Vgl. dazu Friedrich Engels, "Brief an Miss Harkness". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur, Bd. I*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969, S. 158 und Wladimir I. Lenin, "Lew Tolstoi als Spiegel der russischen Revolution". Ebd., S. 236f.

Gesetzen der Außenwelt postuliert. Die Gogol-Figur<sup>2</sup> formuliert dieses intuitive Erfassen der Realität so:

Und später, als ich Dichter war, war es nicht eigentlich meine Absicht,  
zwischen Recht und Unrecht zu unterscheiden, zwischen arm und reich;  
es kam von selbst, wenn ich der Wirklichkeit treu blieb.(98)

Anna Seghers versucht somit, den Widerspruch zwischen der Realität und dem Realismuskonzept des Autors durch die ethische Kategorie der (Wirklichkeits-) Treue zu lösen. Das impliziert, daß die Realität von objektiven Gesetzen gesteuert wird, denen sich die Schriftsteller nur anzuvertrauen haben, wenn sie die Realität objektiv widerspiegeln wollen. Das ästhetische Korrelat dieser ethischen Haltung wäre die Widerspiegelungstheorie, die auf der Präsupposition beruht, daß die Kunst eine vorgegebene Realität nur "noch einmal zu gestalten" brauche.

Die sinnlichen und geistigen Eindrücke der Außenwelt sind aber bereits vor der künstlerischen Gestaltung durch den Raster der Sprache gefiltert. Diese Filter üben die Funktion einer primären Zensur aus. Sozio-kulturelle Normen wirken sich über die sprachlichen Filter auf das Bewußtsein aus. Wie ist es unter diesen Bedingungen möglich, über den gegebenen Sprachraster, der immer schon ein Realitätsbild konstruiert, hinauszugehen? Indem der Schriftsteller die Widersprüche der vorgegebenen sprachlichen Ordnung ausstellt und Widerstände in seinen Text einbaut, die die Subsumption unter eine allgemeingültige Seh- und Darstellungsweise verhindern? Durch sein Schreiben versucht der Schriftsteller, andere Menschen von seiner abweichenden Realitätsauffassung zu überzeugen. Das soll sie dazu veranlassen, ihre Realitätsauffassung und ihre Verhaltensweise zu ändern. Das marxistische Realismuskonzept, vor allem wie es in der Theorie des sozialistischen Realismus definiert wurde, stellte aber auch eine solche Auffassung, ein solches Stereotyp der Realität dar, das die sozialistischen Schriftsteller daran hinderte, über die Grenzen dessen, was von der Theorie des sozialistischen Realismus aus darstellbar war, hinauszugehen. So verstellte die Theorie des sozialistischen Realismus

2 Wenn die Figuren der Erzählung nicht als solche bezeichnet werden, werden ihre Namen mit Anführungszeichen angegeben.

ihnen z. B. den Blick für die Widersprüche des sozio-kulturellen Textes, in dem sie lebten.

Obwohl die Sprachveränderung ein ständiger Prozeß ist, liegt ihr zu jedem historischen Zeitpunkt eine begrenzte Anzahl von Regeln zugrunde, die zwar in unendlichen Variationen auftreten können, aber dennoch nicht jede mögliche Kombination von Zeichen zulassen. So wäre z. B. eine Kombination von Zeichen ausgeschlossen, die die Regeln der bestehenden Sprachordnung umkehrte, außer in den sozialisierten Formen des Witzes und des Karnevals. Andere nicht-sozialisierte Formen der Umkehrung oder Auflösung dieser Regeln gelten dagegen als "falsch", "abnormal", "krank" oder "wahnsinnig". Die bestehende Sprachordnung tritt so mit dem Anspruch auf, daß der sich ihr Unterwerfende einen Zugang zur "Wahrheit" finden könne, die ihm die Macht verleihe, über die Grenze zwischen "normal" und "abnormal" zu bestimmen. Ein solches Subjekt würde die Regeln dieser Ordnung aber bloß reproduzieren. Wäre dagegen ein Subjekt denkbar, das sich trotz der sozialen und sprachlichen Anpassungsmechanismen an ein in der Kindheit oder im Wahnsinn gelegenes Außerhalb erinnern könnte? Eine solche geteilte Erfahrung wäre die Voraussetzung eines herrschaftsfreien Diskurses, in dem das Nicht-Ausschließliche zum Prinzip erhoben würde.

Die Kafka-Figur in der *Reisebegegnung* versucht, eine solche abweichende Auffassung der Realität gegen die "Hoffmanns" und vor allem gegen die dogmatische "Gogols" zu verteidigen. "Kafka" denkt über die Schwierigkeit nach, die sich aus dem Gemeinplatz ergebe, daß jeder Schriftsteller "wahr über das wirkliche Leben" schreiben müsse:

Die Schwierigkeit liegt darin, daß jeder etwas anderes unter »wahr« und »wirklich« versteht. Die meisten verstehen darunter nur das Derb-Wirkliche. Das Sichtbare und das Greifbare. Sobald die Wirklichkeit in Geträumtes übergeht, und Träume gehören zweifellos zur Wirklichkeit - wozu sollten sie denn gehören? -, verstehen die Leser nicht viel.(92)

Bezeichnend an "Kafkas" Reflexion, die von "Hoffmann" intuitiv aufgegriffen und weitergeführt wird, ist, daß er den Begriff der Wahrheit statt den des Realismus benutzt, um das Verhältnis der Kunst zur Realität zu umreißen. Die Kunstwahrheit ist nicht identisch mit den sinnlich-wahrnehmbaren Details des Lebens, sondern

konstruiert einen Zusammenhang zwischen ihnen. Zu dieser Wahrheit gehört auch das Unbewußte, das sich im Traum manifestiert. Die Kunstwahrheit ist daher nicht einfach abbildbar, sondern setzt die Konstruktion und die Abstraktion voraus.

Die Parabel ermöglicht es, die Disjunktion zwischen dem konkreten Detail und dem abstrakten Begriff auszustellen, so daß weder das Detail noch der Begriff dem anderen untergeordnet ist. Lukács kritisierte an dieser Darstellungsweise, die Kafka wohl am konsequentesten durchführte, daß sie eine unwahrscheinliche und "irreelle" Beziehung zwischen den "realistischen" Details und der sie übergreifenden Totalität herstelle. Er argumentiert:

Es genügt, an Kafka zu denken, bei dem das Unwahrscheinlichste, das Irreellste wegen der suggestiven Wirkungskraft der Details als real erscheint. [...] Der Umschlag ins Paradox-Absurde der Totalität des Kafkaschen Werks setzt also eine realistische Basis in der Einzelgestaltung voraus. Es handelt sich keineswegs um das geradlinige Sich-Durchsetzen eines Anti-Realismus, sondern - wörtlich - um ein Umschlagen des Realismus der Details in ein Leugnen der Realität dieser Welt.<sup>3</sup>

Die äußerste Spannung zwischen den Polen des Realismus und des Anti-Realismus in Kafkas Texten bedrohe die Einheit seines "Werkes" und beeinträchtige somit die Zuverlässigkeit seiner Realitätsdarstellung. Damit impliziert Lukács, daß der Autor dem Leser gegenüber die Verantwortung habe, ein wahrscheinliches Bild der Wirklichkeit zu entwerfen. Das heißt aber, daß Kafka die Gesetzmäßigkeiten, die Lukács für objektiv und wahr hält, in seinen Texten subvertiert, indem er sie als subjektiv, willkürlich und somit als absurd darstellt.

Den Riß in Kafkas Realitätsbild nicht zu sehen, hieße allerdings, sein Werk mißzuverstehen. Um einem solchen Mißverständnis entgegenzutreten, möchte Kafka seinen Roman *Der Prozeß* nach seinem Tode vernichten lassen. Anna Seghers' Kafka-Figur begründet diese Entscheidung so:

Man wird ihn in Zusammenhang mit irgendwelchem Prozeß bringen, der jeweils die Leute erregt, wenn ich schon längst tot und stumm bin. Ich weiß, ich bin todkrank. Eine Macht, die mir unbekannt ist, hat ihren

3 Georg Lukács, "Franz Kafka oder Thomas Mann?" In: Georg Lukács, *Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 501

Prozeß gegen mich angestrengt, der einen tödlichen Ausgang haben wird.  
Das ist mein eigener Prozeß.(92)

Anna Seghers schränkt somit die Gültigkeit von Kafkas Realitätsbild auf seine spezifische biografische und sozio-politische Lage ein. Das bedeutet, daß sie Kafka nicht mit einem allgemeinverbindlichen Maßstab des Realismus mißt - eine signifikante Abweichung vom normativen Konzept des sozialistischen Realismus.

Indem Kafka scheinbar über einen ganz spezifischen, persönlichen Prozeß schrieb, deckte er aber auch die Eigenart der bürokratischen Arbeitsweise auf, nämlich ihre Anonymität, mit der ihre Brutalität einherging. Anna Seghers sah diesen bedeutenden Aspekt von Kafkas Texten. Sie läßt "Kafka" das so formulieren:

Ich mußte auch über die sonderbare Beamtschaft schreiben, die im Auftrag einer unbekannten Macht über uns verfügt, aber selbst ganz bedeutungslos ist. Man sieht ihr nicht an, daß sie den Haftbefehl in der Rocktasche trägt.(92f.)

Impliziert das, daß Anna Seghers Kafkas Relevanz für eine sozialistische Öffentlichkeit darin sieht, daß er die bürokratischen Strukturen darstellte, die im Kapitalismus entstanden und im Stalinismus fort dauerten? Diese bürokratischen Strukturen, auf denen die Macht des Stalinismus beruhte, dauerten aber auch nach Stalins Tod fort und waren eine Ursache der fortwährenden Entfremdung des Menschen im damaligen Sozialismus. Die andere Ursache für die Entfremdung im Sozialismus, die eng mit dem Bürokratismus zusammenhing, war das dogmatische Denken der Parteifunktionäre. Auf der Kafka-Konferenz 1963 nannten Ernst Fischer und Roger Garaudy den Themenkomplex der Entfremdung als Hauptgrund für eine erneute marxistische Kafka-Rezeption. Als inoffizielles Mitglied der DDR-Delegation war Anna Seghers mit den Argumenten Fischers und Garaudys vertraut. Es war jedoch nicht das erste Mal, daß Anna Seghers auf diese Problematik in Kafkas Werk aufmerksam wurde. In den dreißiger Jahren fand angesichts des deutschen Faschismus zum ersten Mal eine marxistische Kafka-Rezeption statt.

Sowohl Anna Seghers' Roman *Das siebte Kreuz* als auch ihr Exil-Roman *Transit* tragen Spuren dieser Auseinandersetzung.<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund ist es durchaus denkbar, daß Anna Seghers in der *Reisebegegnung* auf die Problematik der Entfremdung im Sozialismus anspielt, auch wenn das nicht auf die gleiche provokante Weise wie bei Fischer und Garaudy geschieht.

Die Kafka-Konferenz von 1963 war auch für eine Erweiterung des marxistischen Realismusbegriffs signifikant. Garaudy argumentierte, daß eine marxistische Auseinandersetzung mit Kafka dem Begriff des (sozialistischen) Realismus neue Dimensionen eröffnen könne. Die Lockerung dieser dogmatischen Literaturmethode setze jedoch eine Revision der marxistischen Literaturwissenschaft voraus, die das Kunstwerk fast ausschließlich als Resultat historischer Determinanten sah. Gegen diese reduktionistische Kunstauffassung wendete Garaudy ein, daß das Kunstwerk

die globale Antwort auf einen ganzen Fragenkomplex [ist], der dem Künstler von seiner Zeit, der Atmosphäre von Familie, Gesellschaft, Religion, Kultur, seiner persönlichen Stellung im Leben und in der Arbeit, seiner Liebe und seinem ganzen Leben gestellt wird.<sup>5</sup>

Garaudy rechnete es den marxistischen Literaturwissenschaftlern trotzdem an, daß sie auf den Klassencharakter der Zerspaltenheit hinwiesen, die er als Kafkas Hauptthema sah:

Kafka, Zeitgenosse der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution und der mächtigen Arbeiterbewegungen der Nachkriegszeit, blieb gerade in jener Entfremdung gefangen, auf die er selbst hinwies. Er war nicht imstande, aus dem Wissen um die Entfremdung revolutionäre Konsequenzen zu ziehen, obwohl er diesem Wissen hinreißenden künstlerischen Ausdruck verlieh.<sup>6</sup>

In der künstlerischen Gestaltung der Zerspaltenheit des Menschen sah Garaudy aber bereits den ersten Schritt zu ihrer Überwindung. Er schrieb:

4 Jörg Bilke weist darauf hin, daß "die marxistische Kafka-Rezeption in der deutschen Exilliteratur, nicht nur bei Anna Seghers, eine gewisse Tradition und seine Werke eine positive Resonanz hatten". Vgl. Jörg B. Bilke, "Die Germanistik in der DDR: Literaturwissenschaft in gesellschaftlichem Auftrag." In: Manfred Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, 1971, S. 403

5 Roger Garaudy, "Kafka, die moderne Kunst und wir". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur, Bd. III*. Hamburg, 1969, S. 212

6 Ebd., S. 212

Das literarische Schaffen ist für ihn die Technik zur Überwindung der Entfremdung. Die Poesie ist der Gegenpol der Entfremdung.<sup>7</sup>

Anders als Lukács ließ Gaudy somit die Kunst als eine mögliche Antwort auf eine überwältigende soziale Problematik gelten. Er sah es als eigentliche Aufgabe der Kunst, Mythen zu schaffen. Von dieser ästhetischen Position ausgehend, plädierte Gaudy für einen uferlosen Realismus oder einen *realisme sans rivages*.

Wie vergleicht sich Anna Seghers' Kafka-Figur mit Gaudys Einstellung zu Kafka? Obwohl Seghers Kafkas Schreiben in den historischen Kontext einbettet - wie ihre Kafka-Figur betont, ist die "Zeit [...] unbedingt verbunden mit meinem Leben und Schreiben"(95) -, sieht sie auch, daß er die zukünftigen Trends aus den menschlichen Verhaltensweisen der Gegenwart herauszulesen vermochte. Da diese Verhaltensweisen den Menschen so "normal" erscheinen, daß sie sich ihrer nicht mehr bewußt sind, mußte Kafka sie erst verfremden, um sie gestalten und somit bewußt machen zu können. Ein Aspekt dieser Verfremdung, den Anna Seghers aufgreift, ist die Anonymität der Figuren Kafkas. Ihr "Kafka" argumentiert:

Gesichter brauchen meine Gestalten nicht, die können die Leser sich selbst ausdenken. Mich geht ihr Verhalten an, ihre Gemütsart in einer bestimmten Lage.(95)

Indem Seghers' "Kafka" den Bruch zwischen sinnlicher Erfahrung und künstlerisch gestalteter Wahrheit ausstellt, deutet er aber auch an, daß die Wahrheit immer von der Position eines Subjekts aus konstruiert wird und somit das Moment subjektiver Willkür enthält.

#### 4.1.1 Traum - Realismus

In seinen Reflexionen zur Definition des Realitätsbegriffs, geht "Kafka" von dem unvollständigen Realitätskonzept des durchschnittlichen Lesers aus, der nur das "Sichtbare und Greifbare" gelten lassen will.(92) Diese sensualistische und rationalistische Auffassung der Realität möchte "Kafka" durch nur scheinbar irrationale und übersinnliche Erscheinungen erweitern. Er wählt den Traum als Beispiel, weil

7 Ebd., S. 215

er ein Bestandteil des Lebens jedes "normalen" Menschen ist. Dieses Irrationale nicht als Teil der Realität anzuerkennen hieße aber gerade einen übernatürlichen Bereich zu postulieren, und das würde allen realistischen, sensualistischen und rationalistischen Grundsätzen widersprechen. Indem "Kafka" den Traum der Realität zuordnet, sprengt er - und somit Seghers - den Rahmen der realistischen Ästhetik, zumindest die eng umgrenzte Ästhetik des sozialistischen Realismus.

Die Hoffmann-Figur knüpft an "Kafkas" Reflexion über die Unverständlichkeit des Traums an, als ob er ("Hoffmann") seine Gedanken lesen könnte:

Die Leute verstehen nur ihre eigenen Träume. Auch wenn sie diese Träume vergessen hätten, sie erinnern sich ihrer, wenn sie dargestellt werden.(92)

In der realistischen Ästhetik nimmt der Traum eine ambivalente Stellung ein. Obwohl die Harmonie des Gesamtkunstwerks gestört werden kann, wenn die Erzählperspektive mit der des Träumenden verschmilzt, kann der Traum zur psychologischen Differenzierung der Figuren beitragen. Die subjektivierende Darstellung einer Szene kann auch deren Atmosphäre erhöhen. Obwohl es keine Regeln gibt, die das Maß von Traum und Realität bestimmen, herrscht in der realistischen Ästhetik doch die objektivierende Tendenz vor, der der Traum untergeordnet ist. Das gilt vor allem für die Ästhetik des sozialistischen Realismus. Durch die Darstellung der Beziehung der subjektiven Wünsche der Figuren zu den sozialen Gesetzmäßigkeiten wird sich der Leser seiner Beziehung zur Umwelt erst bewußt. Dieses Bewußtsein bildet wiederum die Voraussetzung dafür, daß er für eine sozio-politische Bewegung Partei ergreift, um den Lauf der Geschichte mitzubestimmen.

Die Beziehung des Traums zur "objektiven Realität" wird aber durch zwei Umstände kompliziert. Erstens dadurch, daß jeder sich an seinen eigenen Traum erinnern kann, und zweitens dadurch, daß der Traum ein Produkt des Unbewußten ist. Das heißt jedoch, daß selbst die Erinnerung des Subjekts an den eigenen Traum unvollständig und lückenhaft ist. Der Traum erscheint zunächst als "unverständlich", weil er weder intersubjektiv verifizierbar ist, noch durch die Regeln der Logik erklärt werden kann. Trotzdem setzt "Hoffmann" die Möglichkeit der Literatur



voraus, Träume zu gestalten. Der Leser wird dann durch die Literatur an seine Träume erinnert. Das impliziert, daß die Träume verschiedener Subjekte doch rekurrente Bilder zeigen, die sie als Symbole ihres eigenen Begehrens wiedererkennen können, ohne sie zu erkennen. (Auf dieses Paradox möchte ich im Zusammenhang des Begriffs der Volkstümlichkeit zurückkommen.) Wiedererkennbar, aber nicht unmittelbar durchschaubar, sind die relativ beständigen Traumsymbole innerhalb einer Kultur.

#### 4.1.2 Der kontroverse Realismus der drei Autoren in der marxistischen Diskussion

In der marxistischen Literaturwissenschaft sind die Realismusauffassungen Hoffmanns, Gogols und Kafkas wohl deshalb wiederholt diskutiert worden, weil sie sich nicht nahtlos in die Theorie des sozialistischen Realismus und somit in den sozialistischen Literaturkanon integrieren ließen. An diesen Autoren entzündeten sich daher an den Wendepunkten der marxistischen Literaturgeschichte Kontroversen, in denen es immer auch um die Frage der künstlerischen Freiheit ging. In diesem Sinne sind Lukács' kontroverse Studien zu den drei Autoren zu verstehen. In seinem Aufsatz zur Romantik kritisierte Hans Mayer<sup>8</sup> zu Recht an Lukács' Einstellung zu Hoffmann, daß er dessen Werk in einen "romantischen" und einen "realistischen" Teil spalte, um den letzteren für das sozialistische Erbe zu retten. Obwohl Lukács von der widersprüchlichen sozio-politischen Lage der deutschen Romantiker ausging, sah er die Aufgabe der marxistischen Literaturgeschichte darin, herauszuarbeiten, was Hoffmann

von der eigentlich deutschen Romantik trennt, unbeschadet der künstlerischen Gemeinsamkeiten infolge des gemeinsamen historisch-sozialen Bodens.<sup>9</sup>

Die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, wie sie sich in der Satire auf den deutschen Philister äußere, sei Hoffmann und den deutschen Romantikern gemein-

<sup>8</sup> Vgl. Hans Mayer, *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen, 1963, S. 295

<sup>9</sup> Georg Lukács, "Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur". In: ders., *Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt und Neuwied, 1975, S. 86f.

sam, obwohl Hoffmann im Gegensatz zu den deutschen Romantikern vor den sozialen Problemen des aufkommenden Kapitalismus in Deutschland nicht in eine ästhetische Idylle geflüchtet sei. Eine ästhetisierende Tendenz sei zwar auch bei ihm zu bemerken, aber sie werde durch eine "realistische" Gegentendenz ausgeglichen. So setze Hoffmann romantische Stilmittel, wie die Steigerung des Alltäglichen ins Gespenstische, dazu ein, um die Schwächen der nachrevolutionären bürgerlichen Gesellschaft mit "neuartig suggestivem Realismus" darzustellen.<sup>10</sup> Diese aktuelle Gesellschaftskritik erkläre Hoffmanns internationale Wirkung, die von Balzac über Gogol bis zu Dostojewski überall spürbar sei.<sup>11</sup>

Die Tendenz, die "realistischen" Elemente in Hoffmanns Texten zu ihrem Wesen zu erklären, um sie für das sozialistische Erbe zu reklamieren, wurde von den führenden Literaturwissenschaftlern und Schriftstellern der DDR aufgegriffen und bestärkt. 1976, in seiner Rede zu E. T. A. Hoffmanns 200. Geburtstag, kritisierte z. B. Franz Fühmann das Geschichtsbild, das dem Traditionsbegriff der DDR zugrundelag. Er argumentierte sehr scharfsinnig, daß die Widersprüche, die durch diesen normativen Begriff aus dem Geschichtsbild ausgeklammert, im Erbe unüberwunden konserviert werden. Statt daß sie in einem dialektischen Prozeß aufgehoben würden, verselbständigten sie sich und bildeten die Institution des klassischen Erbes, das Macht über lebende Menschen ausübe.<sup>12</sup> Im normativen Erbekonzept der DDR sah Fühmann ein Symptom der Entfremdung und eine Quelle des Gespenstischen. Er spekulierte, daß Hoffmann damals (um 1976) auf Marxens Definition des Tauscherts hingewiesen hätte, um das Gespenstische in der modernen Gesellschaft zu begründen. Den Sprung vom frühen 19. Jahrhundert

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Franz Fühmann, "Ernst Theodor Amadeus Hoffmann" (Rede in der Akademie der Künste der DDR). In: Franz Fühmann, *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirmser Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1980, S. 26

zur Gegenwart des späten 20. Jahrhunderts rechtfertigt Fühmann mit einem ironischen Verweis auf Anna Seghers' *Reisebegegnung*:

jener Hoffmann würde heute, etwa im Prager Café der Anna Seghers, wo er mit Gogol und Kafka fachsimpelt, dieser Hoffmann würde heute vielleicht eine ganz andere Autorität zitieren, eine, die, auch das Bild von der Tasche bemühend, einen noch größeren Zauber verkündet.<sup>13</sup>

Bereits 1968 erschien in den *Weimarer Beiträgen* eine Studie zu E. T. A. Hoffmanns Ästhetik, in der Horst Daemmrich argumentierte, daß Hoffmann die Kunstwahrheit als einen Relationsbegriff sehe,

der sich aus unterscheidbaren Elementen gliedert, aber einen eindeutig scharf-bestimmbaren Sachverhalt umreißt.<sup>14</sup>

Damit impliziert Horst Daemmrich jedoch nicht, daß alle Kunstanschauungen für Hoffmann gleichgültig waren, sondern daß sie nur einzelne Aspekte der Kunst, aber niemals die Kunst als ganze erfassen konnten. Die Kunstwahrheit sei, wie das Wort selbst andeutet, ein Konstrukt, das aus heterogenen Elementen bestehe. Die Wahrheit, die diese Elemente umfasse, sei daher an den Rändern unscharf und fließend. Die heterogenen Elemente schließen sich zu keiner Einheit, sondern relativieren das Konstrukt der Wahrheit.

Dieser relativierte Wahrheitsbegriff setzte eine entsprechende ästhetische Form voraus. Daemmrich sieht die Gesprächsform oder den Dialog als adäquate Form für E. T. A. Hoffmanns Betrachtungen zur Kunst. Die Gesprächsform setze voraus, daß die Kunstwahrheit weder absolut noch apriorisch erschließbar sei und daher nicht "in einer methodischen Abhandlung theoretisch beschränkt oder endgültig abgegrenzt werden" könne.<sup>15</sup> Im Gespräch werde ein Thema aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, ohne daß einer der Gesprächspartner absolut recht habe. Die Wahrheit ergebe sich erst aus der gegenseitigen Kritik, aber auch dann gebe

13 Ebd., S. 29; vgl. auch meine Interpretation der Geld-Szene in der *Reisebegegnung* in Kapitel 5.

14 Horst S. Daemmrich, "Zu E. T. A. Hoffmanns Bestimmung ästhetischer Fragen". In: *Weimarer Beiträge*, 3, 1968, S. 655

15 H. S. Daemmrich, [Anm. 14], S. 655f.

das Resultat des Dialogs wieder Anlaß zu erneuten Auseinandersetzungen, da es die Widersprüche des Gesprächs nur vorübergehend bändigen könne. Daemmrich beschreibt die Funktion des Dialogs so:

Eine völlige Übereinstimmung wird gar nicht angestrebt. Wichtig ist vielmehr der lebendige Austausch, das gemeinsame Interesse und die gegenseitige Ergänzung.<sup>16</sup>

Daemmrich sieht den Widerspruch somit als wesentliches Strukturmerkmal des Gesprächs. Indem der Widerspruch das Gespräch in Bewegung setzt, führt er gleichzeitig zu größerer Objektivität, "aber nie zur erstarrten Dogmatik einer absoluten Erkenntnis".<sup>17</sup>

Diese Einsicht in die dialogische Struktur von Hoffmanns Betrachtungen zur Kunst ist signifikant, weil sie die tieferliegenden Gründe für Anna Seghers' Wahl der Gesprächsform in der *Reisebegegnung* beleuchtet. Die dialektische Struktur des Dialogs wirkt nicht nur der dogmatischen Verhärtung einer der drei ästhetischen Positionen entgegen, sondern auch dem autoritativen Gestus des sozialistischen Realismus. Schließlich vermittelt Anna Seghers nur Leseimpulse und keine geschlossene Literaturtheorie oder endgültige Literaturgeschichte. Die Erzählung fordert den Leser vielmehr dazu auf, die ästhetischen Positionen an den Texten der drei Autoren zu überprüfen, um ein eigenes Urteil zu bilden. Indem sie einen Dialog mit dem Erbe führt, reaktualisiert sie das Erbe. Im kulturpolitischen Kontext der frühen siebziger Jahre wurde Anna Seghers' Wiederentdeckung der kontroversen Bereiche des Erbes als Bereicherung des Kanons des sozialistischen Erbes und der Methode des sozialistischen Realismus aufgefaßt.

In der Gedenkrede zu Gogols hundertstem Todestag (1952) diagnostizierte Lukács den Klassenkampf als Ursache des Streits um Gogols Stellung in der russischen Literaturgeschichte. Zwei antagonistische Richtungen der Literaturkritik - eine revolutionäre demokratische und eine bürgerliche formalistische - stritten sich um die Bedeutung von Gogols Werk. Lukács argumentierte, daß die bürgerli-

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd.

chen Formalisten Gogols Werk für ihre reaktionären Zwecke fälschten. Er ergriff Partei für die revolutionären Demokraten Rußlands, um das Besitzrecht der Arbeiterklasse an Gogols Werk einzuklagen. Diese Parteinahme setzt voraus, daß er bestimmte realistische und gesellschaftskritische Momente in Gogols Werk zu ihrem Wesen erklärte, während er dessen apologetische Züge als Konstrukte betrachtete, die er der bürgerlichen formalistischen Literaturkritik anlastete. So konstruierte Lukács ein einheitliches Werk aus den Widersprüchen in Gogols Texten. Bereits Belinski, der Gogol für die russische demokratisch revolutionäre Literaturkritik zu gewinnen versuchte, erkannte den Widerspruch zwischen Gogols realistischer Gesellschaftskritik und seiner späteren Apologie der Zarenherrschaft.<sup>18</sup> Lukács machte die ökonomische Lage Rußlands und Gogols Konversion zum russisch-orthodoxen Christentum für den Bruch in seinem Leben und Werk verantwortlich. Er sah eine aufsteigende Linie von Gogols literarischen Anfängen bis zum ersten Teil der *Toten Seelen*, die durch die gesellschaftliche Entwicklung Rußlands und Gogols Konversion in seinen geistigen und künstlerischen Verfall umschlug.

Die Tradition der revolutionären demokratischen Literaturkritik Rußlands, die Lukács mit einigen Revisionen in der Gogol-Rede fortschrieb, ist mit der Entstehung des russischen Nationalismus zur Zeit der Napoleonischen Kriege eng verflochten. Die revolutionären Demokraten schätzten die russische realistische Literatur so hoch ein, weil sie zur Bildung eines russischen Nationalbewußtseins beitrug. Lukács versuchte, diese bürgerlich-nationalistische Tradition für den sozialistischen Realismus umzufunktionieren. So wollte er z. B. die Eigenart der revolutionären Demokraten korrigieren, daß sie den Erkenntniswert des Kunstwerks höher als seine ästhetische Qualität bewerteten. Lukács stellt die russische revolutionäre Ästhetik so dar:

18 Vgl. Georg Lukács, "Gogol - Gedenkrede zu seinem hundertsten Todestag". In: Georg Lukács, *Werke, Bd. V. Probleme des Realismus II: Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Neuwied und Berlin, 1964, S. 70

Die großen Gestalten der russischen revolutionären demokratischen Literaturbetrachtung: Belinski, Tschernyschewskij und Dubroľjubow stellten den entlarvenden Realismus nicht in erster Linie aus künstlerischen Erwägungen in den Mittelpunkt ihrer Ästhetik und Kritik. Als echte Revolutionäre wollten sie die russische Wirklichkeit ihrer Zeit in ihrer ganzen Totalität erkennen und den Massen verständlich machen, wollten mit der Tatsache der Komik oder Tragik alle Ungeheuerlichkeiten entlarvend beleuchten, um durch das Gefühl, das diese Erkenntnis, diese plötzliche Erleuchtung in den Massen hervorruft, sie zur Veränderung dieser Wirklichkeit zu veranlassen. In Belinskis Augen besteht das große Verdienst des kritischen Realismus darin, daß er in der russischen Gesellschaft die Notwendigkeit der Selbsterkenntnis erzeugt hat; richtiger ausgedrückt: nach Belinskis Meinung widerspiegelt sich in diesen realistischen Tendenzen das Bedürfnis der Gesellschaft, zur Selbsterkenntnis, zum Selbstbewußtsein zu gelangen.<sup>19</sup>

Lukács führte es auf dieses unmittelbare revolutionäre Interesse zurück, daß Belinski die Gesellschaftskritik in Puschkins Werk nicht erkannte. Indem er das evolutionäre Geschichtsmodell Belinskis jedoch übernahm, konnte er sich nicht vor Fehltritten über solche Dichter schützen, die seinem eigenen Geschichts- und Realismusmodell prinzipiell widersprachen. (Man denke etwa an seine Ablehnung Kafkas, Musils, Joyces und des frühen Brecht.)

Nicht-marxistische Kritiker stellten jedoch Belinskis Präsupposition in Frage, daß Gogol mit seiner Form des Realismus die nationalen Probleme Rußlands beleuchten wollte, indem sie auf die subjektive Komponente von Gogols Realismuskonzept hinwiesen.<sup>20</sup> Sie argumentierten, daß Gogols Konzeption des "Realen" nicht darin liege, Details realistisch abzubilden, sondern darin, die tote Oberfläche der Alltagsrealität durch eine subjektive Übersteigerung zu sprengen.

<sup>19</sup> Ebd., S. 75f.

<sup>20</sup> Vgl. Alexander Blackburn, *The Myth of the Picaresque Novel (1554 - 1954)*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1979, S. 190: "Gogol's celebrated realism - the satirical panorama of Russian provincialism - is actually the picaresque world of dead appearances. The »real« to Gogol would exist on the subjective plane."

Ernest Simmons analysierte die Techniken, die Gogol zu dieser Art der Realitätsdarstellung verwendete. So machte er z. B. auf die bevorzugte Technik Gogols aufmerksam, eine streng realistische Detailbeschreibung mit dem Irrealen zu verbinden.<sup>21</sup> Eine weitere beliebte Technik Gogols sei, daß er so viele Attribute für eine Figur oder einen Gegenstand häufe, bis sie schließlich nichts mehr mit dem ursprünglichen Gegenstand zu tun hätten, aber trotzdem zur Atmosphäre einer Szene beitrügen.<sup>22</sup> Simmons meinte, daß diese Kombination von realistischen Einzelheiten und Irrealem die aristotelische Maxime zu bestätigen schien, daß die Kunst das Unmögliche als wahrscheinlich oder zumindest nicht als unwahrscheinlich darstellen könne.<sup>23</sup> Simmons hob außer dem subjektiven Faktor in Gogols Realitätsdarstellung das Element des Phantastischen hervor.<sup>24</sup> Ohne das phantastische Element würde Gogols Darstellung der russischen Gesellschaft starr und leblos wirken. Es verbürgt somit das lebendige Interesse an Gogols Texten, das weder seine marxistischen noch seine nicht-marxistischen Kritiker leugnen wollen.<sup>25</sup>

Blackburn, Simmons und Nabokov wichen auch in dem Punkt, daß Gogol mit seinem Werk die russische Leibeigenschaft bekämpft habe, von Belinskis Gogol-

21 Vgl. Ernest J. Simmons, *Introduction to Russian Realism: Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov, Sholokhov*. Bloomington: Indiana University Press, 1965, S. 71: "If existence in the town of N. strikes one at times as a bit bizarre, it is owing to Gogol's familiar device of intermingling the strictest realism of detail with the unreal."

22 "It is a favorite technique to pyramid a simple description into digressive proportions which in a curious way contributes to the atmosphere of a given scene." Ebd., S. 75

23 Ebd., S. 71

24 Vgl. dazu: "The fantastic element, an attribute of Gogol's special brand of realism - a contrast between the real and the unreal - accounts for much of the novel's charm, which is further enhanced by an amazing vividness of perception and the most intense verbalizing style in Russian fiction, a torrential, engulfing outpouring which varies from grandiloquent poetic rhetoric to evocative mimetic dialogue and elaborately structured description, never dull, never dead." Ebd., S. 77f.

25 Vgl. dazu auch Michail Bachtin, der Elemente der Lach- und Feiertagskultur in Gogols Texten herausarbeitet. Michail M. Bachtin, "Rabelais und Gogol - Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes". In: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979

Interpretation ab. Sie gingen davon aus, daß Gogol die Sklaverei als eine russische Institution akzeptierte und den Landadel durch die satirische Entlarvung seiner Schwächen höchstens zu Reformen veranlassen wollte. Das System der Leibeigenschaft bot Gogol somit nur den Anlaß zu einem pikaresken Roman (die toten Seelen, die Tschitschikow den Gutsbesitzern abkaufte, waren verstorbene Leibeigene, für die sie so lange Steuern zahlen mußten, bis sie vom Register gestrichen wurden).<sup>26</sup> Simmons wies darauf hin, daß man diesen pikaresken Roman zusätzlich als eine Allegorie der Schwächen und Fehler des Landadels lesen könne.<sup>27</sup>

## 4.2 Das Phantastische

### 4.2.1 Das Phantastische als Grenzüberschreitung

Die Grenze zwischen dem Realen und dem Irrealen, die in der phantastischen Kunst überschritten wird, ist aber nicht nur eine subjektive, sondern auch eine historische Variable. Der "Hoffmann" in der *Reisebegegnung* macht die Willkür dieser Grenzziehung anhand von Goethes Verhalten ihm gegenüber deutlich. Er beklagt sich darüber, daß Goethe ihn wegen seines andersartigen Realitätsbildes verachtete:

Ich nenne ihn groß, obwohl er mich zuletzt verächtlich beschimpft hat. Zuerst, da gefiel es ihm, wie ich vom Wirklichen ins Phantastische springe. Er macht ja selbst solche Sprünge; zum Beispiel im »Faust« in seiner Walpurgisnacht. Wie sprang er da aus der Wirklichkeit ins Erfundene. Und nach seiner Italienreise, so heißt es, ließ er nur die Antike gelten. Obwohl er wissen sollte, daß gerade die Griechen und Römer oft vom Wirklichen ins Phantastische gleiten. Wir wissen heute nicht immer, was für sie Wirklichkeit war. (100)

Obwohl Goethe sich selbst die Freiheit nahm, die Realität so zu gestalten, wie er es für richtig hielt, gestand er den Romantikern nicht das gleiche Recht zu. In ihrer Entdeckung neuer Erfahrungsbereiche und neuer Darstellungsmittel sah er nur eine Abweichung von der Norm der klassischen Harmonie und daher ein Symptom

<sup>26</sup> Vgl. E. J. Simmons, [Anm. 21], S. 71f.

<sup>27</sup> "In another sense one may regard these pearls of creation as allegorical personifications of various failings of the landed gentry as Gogol sees them." Ebd., S. 74



ihrer Krankheit. Indem Goethe Winckelmanns Rezeption der griechischen Antike zur einzig gültigen erhob, legitimierte er den Herrschaftsanspruch der bürgerlichen Klasse, der sich in der Vorstellung einer neuen kulturellen Blütezeit äußerte.

“Hoffmann” verschränkt die subjektive und historische Dimensionen eines jeden Realitätskonzepts, indem er Phantasie und Traum in der Kunst als Zukunftsdimensionen der Realität gelten läßt. Er argumentiert:

Nicht nur Träume und Phantasien gehören zu meiner Welt, auch Vorahnungen und Hoffnungen und Ängste. Manchmal gelingt es sogar einem Dichter, etwas zu erfinden, was das Leben selbst noch nicht verwirklicht hat.(109)

Damit spricht “Hoffmann” dem Künstler die Fähigkeit zu, die unbekannte Dimension eines jeden Realitätskonzepts, die Zukunft, zu gestalten, indem er etwas erfindet, was die Leser vor einer gesellschaftlichen Katastrophe warnt. So kann die Steigerung gegenwärtiger Zustände ins Schreckhafte die Leser zum verändernden Eingriff in ihre Umwelt veranlassen. “Kafka” vergleicht seinen *Kübelreiter* mit Gogols *Mantel* unter diesem Aspekt des Phantastischen:

Vielleicht ist mein »Kübelreiter« nicht schlecht. Doch unvergleichlich ist Gogols »Mantel«, und wunderbar grausam tut sich darin die Kluft auf zwischen Armen und Reichen.(98)

“Gogol” wiederum bewundert an “Hoffmann”, wie er phantastische Gedanken an unscheinbare Gegenstände aus dem Alltag knüpft. Er lobt seine Fähigkeit, den Leser durch das Noch-Nicht-Gedachte zu überraschen:

Doch oft entzückt mich das Unerwartete, Sonderbare. Ich habe darüber nachgedacht, wie Sie an ein winziges Etwas, eine Türklinke, einen Floh, phantastische Gedanken knüpfen.(94)

Indem “Hoffmann” einen Türklopfer oder einen Floh aus ihrem gewohnten Zusammenhang herausreißt, zeigt er den Schrecken, der von der Routine und den Normen des bürgerlichen Alltags ausgehen kann. Das Phantastische und Gespenstische ist bei Hoffmann somit im bürgerlichen Alltag selbst angesiedelt. Die Verzerrung des linearen Raum- und Zeitverhältnisses macht den Schrecken aber erst sichtbar, den der Alltag mit seinem Zwang zur Konformität, der sich selbst in die Seh- und Denkweise hineinschleicht, birgt. Im *Meister Floh* z. B. läßt Hoffmann

einen längst verstorbenen Optiker, der die Lupe erfunden hat, wieder auferstehen.

„Hoffmann“ erklärt seine Verfahrensweise so:

Ich wende sogar seine Erfindung als Nachtlupe an, die im Flohzirkus plötzlich alle winzigen Biester so ungeheuer vergrößert, daß die Leute, von Schrecken gepackt, aus dem Saal fliehen. Vor dem Gewimmel schrecklich vergrößerter Läuse und Mücken, die vorher unsichtbar oder winzig waren.(95)

Als Anselmus im *Goldenen Topf* seine Anstellung beim Archivarius Lindhorst antreten will, verwandeln sich der Türklopfer in das Gesicht des Äpfelweibes und die Klingelschnur in eine Schlange.

Indem Hoffmann in seinen Novellen und als Figur in Anna Seghers' Novelle *Die Reisebegegnung* die Zeitgrenze überschreitet, die durch den Tod gesetzt ist, überschreitet er auch die historischen und sozialen Begrenzungen, die ihn prägten. Obwohl „Hoffmann“ im Prag des 20. Jahrhunderts zunächst als eine anachronistische Figur erscheint, ermöglicht diese Zeitverschiebung es Anna Seghers, „Hoffmann“ Dinge tun und sagen zu lassen, die sich zwar historisch falsifizieren lassen, aber die sie von ihrer eigenen sozio-politischen Position aus nicht anders sagen könnte. Die Figur „Hoffmann“ enthebt Anna Seghers somit ihrer historischen Verantwortlichkeit. Die Aufhebung des linearen Zeitgesetzes in der Fiktion bietet dem Schriftsteller daher die Möglichkeit, soziale Instanzen der Zensur zu umgehen. Dieser Kunstgriff kann dazu dienen, die soziale Realität an den Zielen der Gesellschaft zu messen und aus der Diskrepanz Möglichkeiten für die Zukunft zu entwerfen und durchzuspielen. Hoffmann stellt diese Freiheit des Schriftstellers so dar:

Die Lebenden tot machen und die Toten lebendig, das gehörte zu seinem Beruf. Was längst geschehen war, noch einmal vergegenwärtigen und erraten, was in Zukunft passieren könnte.(86)

Die Verwischung der Grenze zwischen dem Lebenden und dem Toten in Hoffmanns Texten hängt aber auch mit dem Thema des Automaten zusammen, das Hoffmann sehr beschäftigte, aber das Anna Seghers' Hoffmann nicht direkt anschneidet. Mit dem Thema des Automaten, das auf einer Ebene als Parodie des Verhaltens des deutschen Philisters gesehen werden kann (z. B. im *Sandmann*), stellte Hoffmann aber auch die Vorstellung einer organischen Beziehung zwischen dem erkennenden

Subjekt und der objektiven Realität radikal in Frage. Darauf möchte ich in der Besprechung des Unheimlichen noch zurückkommen.

Ebenso phantastisch wie Hoffmanns Darstellung der Zeit erscheint seine Figurengestaltung. Er schuf groteske Mischgebilde, die teils Mensch, teils Tier oder teils Pflanze waren. Anna Seghers' Hoffmann-Figur beschreibt das so:

Ich schmolz aber in meinen Märchen-Romanen eigentümliche Menschen, Pflanzen, auch Tiere zusammen und setzte sie in die Zeit, die mir richtig erscheint. (109f.)

Diese Mischgebilde stellen soziale Randgestalten dar, die sich dem bürgerlichen Gesetz und den bürgerlichen Normen entziehen. Indem Hoffmann diese Randfiguren unter die "normalen" Bürger mischt, zeigt er die Doppelbödigkeit der bürgerlichen Moral, denn diese Mischgebilde können als Doppelgänger der normalen Bürger gesehen werden. Sie verkörpern ihre verdrängten Attribute, z. B. ihre Machtgier und ihre Grausamkeit.<sup>28</sup> Walter Benjamin weist darauf hin, daß nur die Künstler und einige Mädchengestalten Ausnahmen in dieser Bürgerwelt bilden. Obwohl die Künstler mit dem bösen Prinzip (d. h. gegen das Zweckdenken der bürgerlichen Gesellschaft) kämpfen müssen, können sie in das utopische Land der Poesie flüchten, in dem es keine ausschließlichen Gegensätze gibt. Einige Mädchengestalten bei Hoffmann verkörpern allerdings nur das gute Prinzip. Benjamin schreibt:

Der höchste Zauber der von Hoffmann gezeichneten Menschen beruht ja darin, daß gerade in den edelsten und erhabensten, mit Ausnahme etwa einiger Mädchengestalten, etwas Satanisches umgeht.<sup>29</sup>

Anna Seghers' "Gogol" wehrt sich entschieden gegen "Hoffmanns" phantastische Mischgebilde:

Halt! Halt! [...] Sie bringen es vielleicht fertig, sich nicht an den Ablauf der Zeit zu halten. Sie müssen sich aber auf jeden Fall an die Wirklichkeit halten. (110)

28 Diese grotesken Mischgebilde sind bereits in Callots Zeichnungen vorgebildet. Siehe Paul-Wolfgang Wühl, *E. T. A. Hoffmann: Der goldene Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, S. 102

29 Walter Benjamin, "E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza". In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, Bd. II. 2: Aufsätze, Essays, Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 643

Hier werden die Grenzen der Auseinandersetzung mit dem Realismus der drei Autoren in der *Reisebegegnung* sichtbar. Obwohl historische Grenzen in Anna Seghers' Novelle überschritten werden, soll die Identität der Personen bewahrt bleiben. Das Gesetz der linearen Zeit in der Theorie des sozialistischen Realismus wird somit durch ein umfassenderes, aber nicht allumfassendes Konzept der Wirklichkeit abgelöst. So wurzeln selbst symbolische und phantastische Darstellungen "irgendwie" in der Wirklichkeit. "Hoffmann" verteidigt sich mit diesem Argument gegen "Gogols" Angriff:

Symbolische oder phantastische Darstellungen, Märchen und Sagen wurzeln doch irgendwie in der Wirklichkeit. Genausogut wie greifbare Dinge. Ein richtiger Wald gehört zur Wirklichkeit, doch auch ein Traum von einem Wald. Entstand das Hexenhäuschen von Hänsel und Gretel vielleicht nicht aus der Wirklichkeit? Ich sage euch: aus der bittersten Wirklichkeit, als Eltern im Dreißigjährigen Krieg ihre eigenen Kinder in den wilden Wald schickten, damit sie nicht vor ihren Augen verhungern.(ebd.)

Dieses "Irgendwie" verrät wohl auch eine Unsicherheit in Anna Seghers' Realitätsauffassung darüber, wo die Grenze zwischen Traum und Realität, Phantasie und Realität zu ziehen sei. Es scheint, als ob sie ihr Konzept des sozialistischen Realismus aufgeben müßte, wenn sie die Grenzverschiebung, die sich in ihrer Behandlung der Zeit manifestiert, konsequent durchführen würde.

Es ist signifikant, daß die Gogol-Figur in der *Reisebegegnung* den Exkurs über das schnelle Fahren rezitiert, der am Ende des ersten Teils der *Toten Seelen* steht. Vom Standort der sozialistischen Literaturgeschichte gipfelt Gogols Werk in diesem Romanfragment. Die Kafka-Figur unterstützt diese Einschätzung zusätzlich von einem ästhetischen Standort:

Es ist nicht schlecht für die Kunst, wenn du das angeklebte Ende verbrennst; was du jetzt als Mittelstück ausgibst, kann dann ewig der Abschluß bleiben.(104)

Der Exkurs über das schnelle Fahren scheint jedoch im Gegensatz zum didaktischen Prinzip des sozialistischen Realismus zu stehen. Mit einer leichtsinnigen Gebärde, die Unmögliches möglich macht, schiebt Tschitschikow seine alltäglichen Sorgen beiseite und gibt sich dem Rausch der Bewegung hin. Anna Seghers' "Gogol" rezitiert diese Stelle, die er fast auswendig weiß, auf russisch:

Sollte seine Seele, die sich überall und immer nach dem Tümel und Wirbel sehnt und oft ausrufen möchte: »Ach was, hol doch alles der Teufel«, sollte seine Seele es nicht lieben? Wie eine unbekannte Gewalt hebt dich's auf seinen Flügel. Du fliegst dahin und mit dir alles um dich her: die Meilensteine, die Kaufleute, die auf ihren Wagen sitzen, der Wald zu beiden Seiten mit den dunklen Reihen seiner Tannen und Fichten, der ganze Weg fliegt vorüber, weit fort in unbekannte Fernen. Und etwas Furchtbares, Schreckliches liegt in diesem rasenden Aufblitzen und Verschwinden, wo der vorübergehende Gegenstand kaum Zeit hat, feste Formen anzunehmen, und nur der Himmel über uns, die leichten Wolken und der sich Bahn brechende Mond allein unbeweglich stillzustehen scheint.(ebd.)

Diese Bewegung löst das lineare Zeit- und Raumkonzept auf und macht die Unzerrissenheit von Raum und Zeit deutlich. Indem Anna Seghers die phantastische Komponente des Realismus von Gogol hervorhebt, erweitert sie auch das Konzept des sozialistischen Realismus. Sie versucht jedoch, die anarchische Sprengkraft des Phantastischen in Erbauung umzuwandeln.<sup>30</sup> Diese Tendenz ist bereits in Gogols Exkurs angelegt. Gogol verwendet die Troika als Metapher für die grandiose Zukunft der russischen Nation. Seghers' Gogol-Figur zitiert diese Stelle:

Mein Dreigespann, o du Vogel Dreigespann! Wer hat dich erfunden?  
Nur aus einem kecken, mutigen Volk konntest du hervorgehen - in jenem Land, das nicht zu spaßen liebt, sondern sich wie die unendliche Ebene streckt und breitet über die halbe Erde.(ebd.)

Von den drei Autoren schätzt die Hoffmann-Figur "Gogols" Fähigkeit, die Realität in Träume und umgekehrt Träume in Realität zu verwandeln, am höchsten ein, da das Phantastische bei ihm ("Gogol") immer in der Realität verwurzelt ist:

Von uns dreien kann keiner schreiben, wie er, verwurzelte Wirklichkeit, aus der dann Träume galoppieren; und alles zugleich, so daß sich die Träume auch im Herzen verwurzeln.(111)

Die Verwurzeltheit der Träume setzt voraus, daß die Gegenwart in einem Kontinuum mit der Vergangenheit steht, so daß die Träume, die Gogol mit Hilfe der Phantasie gestaltet, aus dem akkumulierten Gedächtnis des Volkes hervorgehen und durch die Kunstrezeption als artikulierte Wünsche in sein Bewußtsein zurückkehren. So kann die Kunst zur Verwirklichung der Träume und Wünsche des Volkes

30     Darauf möchte ich unter Punkt 4.3.5 zurückkommen.

beitragen. In dieser Hinsicht hat das Erzählen eine bewahrende Funktion. So schreibt Benjamin über Hoffmanns Erzählkunst:

Erzählen mit anderen Worten ist mit seinem Fabulieren und Spielen, seiner von Verantwortung entbundenen Phantastik, im Grunde dennoch nie bloßes Erfinden, sondern ein weitergehendes, abwandelndes Bewahren im Medium der Phantasie gewesen.<sup>31</sup>

Horst S. Daemmrich ordnet Hoffmanns Werk dem "magischen Realismus" zu. Er sieht das Hauptmerkmal dieses Realismusbegriffs darin, daß die Wirklichkeit für das Übersinnliche transparent gemacht wird.<sup>32</sup> Dieses Realismuskonzept beruht auf einer symbolischen Darstellungsweise und verwischt den Bruch zwischen dem sinnlichen Detail und dem nicht unmittelbar greifbaren abstrakten Begriff oder dem unbewußten Wunsch. Daemmrich schreibt:

Und so erreicht auch Hoffmanns Werk die ihm angemessene Gestalt in der Verschmelzung des Wirklichen mit dem Phantastischen, des Sichtbaren mit dem Geahnten.<sup>33</sup>

Die bruchlose symbolische Darstellungsweise steht jedoch im Widerspruch zur dialogischen Struktur, die Daemmrich für Hoffmanns Betrachtungen zur Kunst herausarbeitete. Der Kunstdialog geht von der Differenz und Dualität der verschiedenen Standorte aus. Das impliziert, daß der Begriff der Wahrheit nicht transparent und statisch ist, sondern in einem Prozeß ständig neu definiert wird. Die dialogische Struktur der Wahrheit ließe sich auch mit dem Begriff der Intertextualität fassen. Die Intertextualität, d. h. die Fähigkeit dasjenige im Text des anderen zu sehen, was der andere nicht in seinem eigenen Text gesehen hat, setzt nämlich die Nicht-Identifikation mit der Perspektive des Erzählers voraus. So werden historische und kulturelle Unterschiede nicht unterschlagen, sondern produktiv gemacht. Im Unterschied dazu setzt die symbolische Darstellungsweise voraus, daß der Autor und der Text identisch sind, d. h.-daß durch den Text die Wahrheit des Autors spricht. Um in den Besitz dieser Wahrheit zu gelangen, muß der Rezipient

31 W. Benjamin, [Anm. 29], S. 642

32 Vgl. H. S. Daemmrich, [Anm. 14], S. 666

33 Ebd.

sich wiederum mit dem Standort des Erzählers identifizieren. Die Verschmelzung von Autor und Erzähler und von Erzähler und Rezipient impliziert, daß die Widersprüche des Textes zugunsten einer fiktiven Einheit unterschlagen werden.

Hoffmanns Interesse für Callots Radierungen scheint seine dialogische Textkonzeption zu untermauern. Paul-Wolfgang Wührl argumentiert, daß der "Strich des Zeichners" als "Analogon zur Schrift" einer Textkonzeption zugrundeliegt,

die das Einzelne nicht mehr hierarchisch dem Ganzen unterordnet.  
 »Callots Manier« ist demnach die nicht mehr dialektisch aufgehobene  
 »Einheit der Multiplizität des Heterogenen« (Mombberger).<sup>34</sup>

Anders als Wührl bewertet Anna Seghers' Hoffmann-Figur den Einfluß Callots. Sie betont den realen historischen Anlaß seiner phantastischen Gebilde:

Callot hat aus den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges und dem Elend der Bauern beklemmende und zugleich zarte, hauchfeine Darstellungen gemacht, und weil sie oft auf mein eigenes Empfinden abgestimmt sind, erlaubte ich mir, über eine Reihe Erzählungen, zu denen auch »Ritter Glück« gehört, den Titel zu setzen »Nach Callots Manier«.(107)

In der phantastischen Erzählweise verunsichert das Nebeneinander des Realen und Irrealen die Gewißheit des Lesers, ob er das narrative Ereignis als "übernatürlich" oder "natürlich" verstehen soll. Diese Unsicherheit wird in der *Reisebegegnung* durch die Diskrepanz zwischen realistischen Details und historischer Unstimmigkeit hervorgerufen. Tzvetan Todorov sieht in der Verunsicherung des Lesers ein wesentliches Strukturmerkmal des Phantastischen in der Literatur. Er schreibt:

Das Fantastische impliziert also die Integration des Lesers in die Welt der Personen. Es definiert sich aus der ambivalenten Wahrnehmung der berichteten Ereignisse durch den Leser selbst.<sup>35</sup>

Der Leser muß die ambivalente Perspektive der Erzählfigur solange teilen, bis sie durch das Ende des Textes aufgelöst wird. Todorov postuliert zwei Interpretationsmodelle des Phantastischen, ein "übernatürliches" und ein "natürliches". Das erstere setzt voraus, daß das narrative Geschehen, das ein Modell der Wirklichkeit

34 Paul-Wolfgang Wührl, *E. T. A. Hoffmann: Der goldene Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1988, S. 54

35 Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*. (Übersetzt von) Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin-Wien: Ullstein, 1975, S. 31

darstellt, von unbekannten Gesetzen gesteuert wird, während das letztere das moderne wissenschaftliche Weltbild bestätigt. Das Phantastische wird dann als Sinnestäuschung oder als Traum der Erzählfigur erklärt und somit aufgelöst. Je nach dem im Text angelegten Modell grenzt das Phantastische daher an das "Unheimliche" oder an das "Wunderbare".

#### 4.2.2 Das Unheimliche als Grenzfall des Phantastischen

Obwohl Anna Seghers dem Konzept des Phantastischen der drei Autoren in der *Reisebegegnung* Grenzen zu setzen versucht, subvertiert der Text ständig diese Grenzen, indem er andere Texte "zitiert", die jedem Wirklichkeitsgesetz spotten. Der Intertext *Die Reisebegegnung* widerspricht somit dem immanenten Gesetz der Realitätsdarstellung, auf dem die Novelle beruht. Das impliziert jedoch, daß die Begegnung mit dem Phantastischen in der Literatur das Realitätskonzept des Autors und des Lesers für die Dauer der Lektüre in Frage stellen kann. In diesem Sinne stellt die Erklärung des Phantastischen am Ende des Textes selbst eine Fiktion dar. Als ein Grenzfall des Phantastischen stellt das "Unheimliche" die Fiktion der Realität besonders klar heraus.

In seiner Studie über das "Unheimliche" arbeitete Freud die psychologischen Mechanismen heraus, die das Gefühl des Unheimlichen hervorrufen.<sup>36</sup> Freud weist auf die Ambivalenz des Begriffs des Unheimlichen hin, der sowohl dem Vorstellungskreis des "Vertrauten, Behaglichen" und dem des "Versteckten, Verborgengehaltenen" angehört.<sup>37</sup> Er definiert das Unheimliche vorläufig als "jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht"<sup>38</sup> und fügt dem Schellings Definition bei, daß alles unheimlich sei, "was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist".<sup>39</sup> Anhand einer Reihe von

36 Sigmund Freud, "Das Unheimliche". In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XII: *Werke aus den Jahren 1917 - 1920*. London: Imago, 1947, S. 229 - 268

37 Ebd., S. 235

38 Ebd.

39 Ebd.



unheimlichen Fällen versucht Freud, diesem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Er wählt Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* als mustergültiges Beispiel, doch muß er zwischen der unheimlichen Wirkung im Leben und in der Kunst unterscheiden: Was im Leben Angst und Schrecken hervorruft, hat nicht die gleiche Wirkung in der Kunst. So muß er Hoffmanns Erzählung, die er als Beispiel benutzt, durch andere Fälle des Unheimlichen ergänzen: das Motiv des Doppelgängers, die Begegnung mit dem Tod und die Verwischung der Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit.<sup>40</sup> Er argumentiert, daß das Gefühl des Unheimlichen in diesen Fällen auf die Überwindung des primären Narzißmus zurückgeht, durch die sich der Doppelgänger von einer ursprünglichen "Versicherung gegen den Untergang des Ichs" zum "unheimlichen Vorboten des Todes" umkehrt.<sup>41</sup> Was all diesen Beispielen gemeinsam sei, sei daher die Konfrontation mit der Kastration. Freud versteht die Vorsilbe "un" an dem Worte "unheimlich" selbst als Marke der Kastrationsverdrängung.<sup>42</sup>

Obwohl auch Samuel Weber die Kastrationsangst als wesentliches Strukturmerkmal des "Unheimlichen" sieht, problematisiert er das Konzept der primären Realität in Freuds Analyse.<sup>43</sup> Freud geht davon aus, daß die Kastration einen Urtext darstelle und daß alle weiteren Vorfälle, in denen Körperteile des Ichs bedroht zu werden scheinen, Wiederholungen dieser Urszene seien. Daher konstruiert Freud eine kausale Beziehung zwischen der Kastrationsangst und dem Ausreißen der Augen in Hoffmanns Novelle *Der Sandmann*. Weber argumentiert, daß das Konzept der primären Realität dadurch kompliziert wird, daß die Kastration nicht direkt ins Auge gefaßt werden kann, da das die Kontrolle des Ichs bedrohen würde. Deshalb dominieren in den entscheidenden Szenen der Erzählung die Adverbien "seitlich"

40 Ebd., S. 254

41 Ebd., S. 247

42 Ebd., S. 259

43 Vgl. Samuel Weber, "The sideshow, or: Remarks on a canny moment". In: *Modern Language Notes*, Bd. 88. 1973, S. 1 102 - 1 133

und "seitwärts", um Nathanaels Blickrichtung zu markieren. So nimmt er z. B. die *neben* ihm stehende Klara durch das Perspektiv wahr, das er aus einer *Seitentasche* geholt hat, um es auf den "sonderbaren kleinen grauen Busch" zu richten, der *gerade* auf sie loszuschreiten scheint.<sup>44</sup> Anstatt Coppola zu konfrontieren, den er insgeheim für den Tod seines Vaters verantwortlich macht, versucht Nathanael, Klara vom Turm herabzuschleudern. Als ihm das nicht gelingt, stürzt er sich selbst vom Turm herab.

Ebenso wie der Junge an der Frau nicht nur eine Abwesenheit wahrnimmt, sondern auch etwas ("fast nichts"), stellt die Kastration nichts und doch nicht nichts dar. Sie konstituiert die Spaltung des Ichs, die als Differenz zwischen "weiblich" und "männlich" der Sprache eingeschrieben ist und das Begehren des Subjekts organisiert. An die Stelle der primären Realität schiebt sich somit ein System sprachlicher Differenzen, das das Subjekt an der Objektivität seiner Sinneswahrnehmungen zweifeln läßt.

Obwohl Anna Seghers in der *Reisebegegnung* den Zwiespalt zwischen dem, was jemand sieht und dem, was jemand von seiner Position innerhalb der Sprache sehen kann, anzudeuten scheint, weicht sie dennoch den Konsequenzen aus, die diese Einsicht für die Theorie des sozialistischen Realismus hat. So kann sie das Konzept des sozialistischen Realismus aber nur punktuell erweitern, ohne an den Grundlagen dieser Literaturmethode selbst zu rütteln.

### 4.3 Volkstümlichkeit

#### 4.3.1 Märchen, Legenden und Sagen als "einfache Formen" des Phantastischen

Anna Seghers' Konzept der Volkstümlichkeit, ein entscheidendes Merkmal ihres Realismuskonzepts, scheint die Kategorien des sozialistischen Realismus aufrechtzuerhalten, wo eine konsequente Auseinandersetzung mit dem kontroversen Realismus der drei Autoren sie sprengen müßte. So verhindert Seghers' Konzept des

<sup>44</sup> E. T. A. Hoffmann, "Der Sandmann". In: E. T. A. Hoffmann, *Der Zauberspiegel. Ausgewählte Erzählungen*. München: Droemersch Verlagsanstalt, 1952, S. 112

volkstümlichen Realismus den Anschluß an die moderne Literatur, den die Wiederentdeckung der Romantik und der Moderne in den siebziger Jahren zu versprechen schien.

Anna Seghers sieht die Märchen, Legenden und Sagen des Volkes als schöpferische Quelle der drei Autoren. Indem sie die volkstümlichen Erzählmuster mit den literarischen und philosophischen Trends ihrer Zeit verknüpften, nahmen die Autoren den Volksdichtungen zwar ihren ursprünglichen Charakter als "einfache Formen", doch bereicherte die Wechselwirkung zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache auch beide Traditionen.<sup>45</sup> Indem sie Elemente mündlich überlieferter Volkserzählungen in die Schriftsprache umsetzten, retteten sie sie vor dem Vergessen, zu dem die offizielle Sprache sie verurteilte. Durch die Wechselwirkung mit der Volksdichtung verlor die philosophische Tradition aber auch ihren Anspruch auf absolute Wahrheit. "Kafka" stellt das Spektrum von der Volksdichtung bis zur Philosophie in seinem Werk so dar:

Ich habe nicht bloß mit Hasek im Wirtshaus gesessen und mit Löwy im Café Savoy. Ich habe mich nicht nur ernährt von deutschen und russischen Schriftstellern und von den chassidischen Legenden. Bei Kierkegaard, dem Dänen, fühlte ich durch die Übersetzung durch bis zum Neid die Einheit von Sprache und Inhalt. (103)

Indem sie auf volkstümliche Elemente in Kafkas Sprache hinweist, versucht Anna Seghers aber auch, ihn für ein sozialistisches Publikum zu popularisieren. So werden

45 Der Begriff "einfache Formen" stammt vom Märchenforscher André Jolles und bezeichnet den relativ einfachen Aufbau des Märchens, z. B. die Wiederholung, die magische Zahl drei, die relativ beständigen Motive und die Anfangs- und Schlußformeln. Obwohl Max Lüthi diese Bezeichnung kritisiert und nur noch für die "innere Form" des Märchens gelten lassen will, scheint sie angesichts neuerer Forschungen zur mündlichen Literatur dennoch haltbar zu sein. Siehe Max Lüthi, *Märchen*. Stuttgart: Metzler 1964 (1962), S. 91. Für eine alternative Interpretation mündlicher Literatur siehe: Ruth Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford Library of African Literature, 1970

im Prozeß der Auseinandersetzung mit dem kontroversen Erbe sowohl die Voraussetzungen des eigenen Realitätskonzepts als auch die Voraussetzungen der Texte Kafkas umgewandelt und adaptiert. So variiert Anna Seghers eine Tendenz der Kafka-Forschung, Kafkas Texte als Anti-Märchen zu sehen.<sup>46</sup> Ihr "Kafka" weist auf die Parallele zwischen dem Volksmärchen *Der Froschkönig* und seiner Erzählung *Die Verwandlung* hin:

In einer meiner Geschichten verwandelt sich der junge Samsa in eine Kröte[!]. Man stößt sich an meiner Grausamkeit. Ich habe nur festgestellt, was in meiner Zeit geschieht, wenn sich so was ereignet wie in Grimms Märchen: als der Frosch ins Schloß zieht und die Königstochter muß mit ihm essen und schlafen. Ich liebe Grimms Märchen. Aus ihrer Sprache lernte ich viel.(99)

Dem Volksmärchen entnimmt Kafka Techniken, die den Schrecken und die Grausamkeit der Gesellschaft darstellen. So übernimmt und adaptiert Kafka z. B. groteske Elemente aus dem Volksmärchen. Das handelt ihm den Vorwurf "Hoffmanns" ein, daß er die Menschen "sinnlos beängstigt, zweiflerisch, unsicher" macht.(102) Das Groteske beruht auf der Umkehrung der sozialen Ordnung, die sich in der Verzerrung der Erzählperspektive äußert. Mittels des Grotesken konstruiert das Volksmärchen ein Modell der unsichtbaren Beweggründe menschlicher Handlungen. So macht Kafka in der Erzählung *Die Verwandlung* die Autoritätsverhältnisse in der Familie sichtbar, die die sozialen Machtverhältnisse reproduzieren, indem er die Konsequenzen der Verwandlung des Sohnes in ein Ungeziefer darstellt. Während im Volksmärchen jedoch die alte Ordnung nach der Anomalie triumphiert (der Frosch verwandelt sich wieder in einen Prinzen), geht der Käfer Gregor Samsa an seiner Abnormität und Isolation zugrunde. Somit verunsichert Kafka die Gewißheit des Volksmärchens, daß alles gut ausgehen werde.

<sup>46</sup> So definierte z. B. Walter Benjamin Kafkas Texte insofern als Märchen, als sie die Finten der Schwachen und Ungeschickten enthielten, mit denen sie unbezwingliche Mächte überlisteten. Er schreibt: "Odysseus steht ja an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt. Vernunft und List hat Finten in den Mythos eingelegt; seine Gewalten hören auf, unbezwinglich zu sein. Das Märchen ist die Überlieferung vom Siege über sie. Und Märchen für Dialektiker schrieb Kafka, wenn er sich Sagen vornahm." Walter Benjamin, "Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages". In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften* 2/2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 415

Diese Möglichkeit der Realitätsdarstellung scheint der Volkstümlichkeit des sozialistischen Realismus zu widersprechen. Die Kategorie der Volkstümlichkeit setzt voraus, daß der Schriftsteller die "Wirklichkeit" vom Standort des sozialen Fortschritts eindeutig "richtig" und leicht verständlich darstellt. Das impliziert, daß die "Realität" unmittelbar verständlich sei. Das Korrelat dieses Realitätskonzepts wäre eine einheitliche Volkssprache. Dem widerspricht jedoch die Redevielfalt, die Michail Bachtin als wesentliches Merkmal der Volkskultur herausarbeitete. Durch die Darstellung volkstümlicher Elemente im Realismus der drei Autoren wies auch Anna Seghers auf die Vielfalt der Realitätskonstruktionen in der Volksdichtung hin. Dadurch subvertierte sie die Widerspiegelungstheorie, die die Realität als Gegebenheit behandelte. Da der Begriff der Redevielfalt voraussetzt, daß jede Redesphäre die "Realität" anders konstruiert, sprengt sie das Konzept einer einheitlichen "Realität". Während Bachtin daher die Ästhetik des sozialistischen Realismus ablehnen würde, versucht Anna Seghers, Elemente anderer Erzählweisen in diese Ästhetik zu integrieren.

Große Widerstände ergeben sich jedoch beim Autor und beim Leser, die Symbole seiner Vereinzelung und Ohnmacht zu erkennen. Auch Kafka muß das erfahren, wenn er in seinen Parabeln die Situation des Menschen in der modernen technisierten Gesellschaft erforscht. Ebenso wie im Märchen Symbole rekurren, deren Zusammenhang nicht erkannt wird, verwendet die Parabel scheinbar unzusammenhängende Symbole, um eine familiäre Situation, die immer auch eine soziale ist, darzustellen. Ein Beispiel wäre das Symbol der bösen Mutter, die als Hexe oder Stiefmutter im Märchen auftritt. Der Zuhörer erkennt diesen Archetypus wieder, aber er verbindet ihn nicht unbedingt mit dem Archetypus der guten Mutter, die zusammen ein widersprüchliches Bild der eigenen Mutter ergeben. Die böse Mutter mißbraucht ihre Macht über die Kinder in der Familie. Die familiäre Macht spiegelt die soziale Macht wider: Ich kann die familiäre Macht aber nur aufgrund meines Verständnisses sozialer Machtunterschiede erkennen, und ich verstehe die soziale Macht nur aufgrund meiner Erfahrungen in der Familie. Diese Erkenntnis setzt eine produktive intellektuelle Leistung des Zuhörers voraus, die

es ihm ermöglicht, diesen *Circulus vitiosus* zu brechen. Das impliziert, daß die volkstümlichen Erzählweisen keine einfachen Lösungen bieten, obwohl sie scheinbar einfache Formen sind.

In dem Maße, in dem Gogol, Hoffmann und Kafka die einfachen Formen der Volksdichtung mit literarischen und philosophischen Traditionen verknüpften, verloren ihre Texte den Charakter der Volksdichtung. In diesem Prozeß entstand etwas Neues, Komplexes. Auch wenn die drei Autoren versuchten, sich an die Erzählweise des Volksmärchens zu halten, schrieben sie Kunstmärchen. Max Lüthi unterscheidet zwischen Volks- und Kunstmärchen wie folgt:

Zum Begriff des Volksmärchens gehört, daß es längere Zeit in mündlicher Tradition gelebt hat und durch sie mitgeformt worden ist, während man das Kunstmärchen zur Individualliteratur rechnet, geschaffen von einzelnen Dichtern und genau fixiert, heute meist schriftlich, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert.<sup>47</sup>

Die Bezeichnung des Kunstmärchens trifft vor allem auf einige von Hoffmanns Erzählungen zu, wie z. B. *Der goldene Topf* und *Meister Floh*. Für Gogols und Kafkas kurze Erzählungen trifft dieser Begriff jedoch nur begrenzt zu. Einige dieser Texte sind nur in dem allgemeinen Sinne Märchen, daß sie dessen Merkmale der "strengen Gliederung" und des "Miteinander von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit" aufweisen.<sup>48</sup>

Lüthi weist darauf hin, daß das Wort Kunstmärchen kein Wertbegriff sei.<sup>49</sup> Er stellt fest, daß das letzte Wort über das Verhältnis von Kunstdichtung und Volksdichtung noch nicht gesprochen sei. Sicher feststellbar sei nur die "immer wieder eintretende Wechselwirkung zwischen Volksmärchen und Hochliteratur".<sup>50</sup> Alles andere sei kontrovers. Ähnlich diskutieren die drei Figuren der *Reisebegegnung* die Wechselwirkung zwischen der Volkssprache und der Dichtersprache. Die Kafka-Figur denkt über das Geheimnis der Sprache nach:

47 M. Lüthi, [Anm. 45], S. 5

48 Ebd., S. 4

49 Ebd.

50 Ebd., S. 92

Wie wunderbar ist die Sprache, wie rätselhaft! Die einzelnen Menschen mögen Unsinn und Lügen verzapfen und quasseln und quatschen, als Ganzes ist jede Sprache gewaltig. In einer chassidischen Legende heißt es: Wenn du ein Wort von Gott sprichst, gehst du mit all deinen Gliedern in das Wort hinein. - Ich glaube, nicht nur ein einzelner Mensch, ein ganzes Volk kann in ein Wort seiner Sprache hineingehen.(99)

Darauf erwidert "Gogol":

Das ist wahr [...], es gibt bei uns Worte, in denen das ganze russische Volk lebt. Ja, einzelne Worte, kurze Sätze, bei denen man gleich weiß, sie sind ganz Lermontow oder ganz Puschkin --.(ebd.)

Dem stimmt "Hoffmann" begeistert zu:

Das ist genauso in meinem Deutsch! [...] Ich könnte allein von Goethe hundert Beispiele geben.(ebd.)

Indem der Schriftsteller als ein Gott dargestellt wird, der Leben in das tote Wort haucht, wird der Literatur eine quasi-religiöse Rolle zugesprochen. Das Medium des Fortbestehens des dichterischen Wortes ist jedoch die Volkssprache.

"Volkstümlichkeit" bedeutet für Anna Seghers nicht, daß das Volk eine homogene Gruppe bildet oder daß der Schriftsteller mit einer vorgefertigten Meinung vom Volk schreibt. Es geht ihr vielmehr darum, wie "Kafka" nach dem Gespräch reflektiert, daß jeder Leser etwas findet, was auf ihn zutrifft:

Etwas muß jeder finden, was auf ihn gemünzt ist, auch wenn man nicht alles für alle schrieb.(113)

"Kafkas"Selbstkritik impliziert, daß er sich auf einen zu schmalen Ausschnitt der Wirklichkeit konzentrierte, um dem Kriterium, jedem etwas sagen zu können, gerecht zu werden. Es stellt sich jedoch die Frage, ob Literatur diese Aufgabe überhaupt erfüllen kann.

Michail Bachtin entwirft ein anderes, radikaleres Modell der Volkskultur, indem er von der Sprengkraft des Volkslachens ausgeht. Bachtin sieht den Feiertag als eine Situation, in der verschiedene Redesphären miteinander kommunizieren, da die sozialen Normen vorübergehend aufgehoben sind. So wird das Unmögliche möglich:

Der Feiertag, die mit ihm verknüpften Überlieferungen, seine besondere Atmosphäre von Heiterkeit und Freiheit führen das Leben aus seinen gewöhnlichen Gleisen heraus und lassen Unmögliches möglich werden.<sup>51</sup>

So sind z. B. Eheschließungen möglich, die vorher nicht stattfinden konnten, weil sie gegen soziale Rangordnungen verstießen. Indem die Rangunterschiede des Alltags- und Berufslebens jedoch umgekehrt werden, werden sie als Fiktion sichtbar. Dadurch büßen sie ihren Anspruch auf absolute Herrschaft ein. Das Lachen signalisiert die Befreiung von diesen Normen:

Wir beobachten also das Aufeinanderprallen und die Wechselwirkung zweier Welten: der völlig legalisierten offiziellen, von Rängen und Uniformen geprägten Welt [...] und einer Welt, in der *alles* lächerlich und unseriös ist, in der nur das *Lachen seriös ist*. Unsinn und Absurdität, die in dieser Welt mit eingeschlossen sind, erweisen sich als wahrhaft vereinigendes inneres Prinzip der anderen, äußeren Welt.<sup>52</sup>

Michail Bachtins Behauptung, das Lachen sei "der einzige positive Held" in Gogols Werken, mußte die dogmatischen Funktionäre provozieren, die in Gogol einen Vertreter des kritischen und Vorläufer des sozialistischen Realismus sahen.<sup>53</sup> Für sie verkörperte - im Anschluß an Lukács und die russische demokratisch revolutionäre Tradition - das Volk den "positiven Helden".<sup>54</sup> Das setzt einen vorbildlichen Volkstypus voraus, während Bachtin den ambivalenten und elementar-materialistischen Charakter des feiertäglichen Lachens des Volkes in Gogols Erzählungen hervorhebt.<sup>55</sup> Am Feiertag wird das Verbotene und Verdrängte gesagt und getan:

Essen, Trinken und das Geschlechtsleben haben in diesen Erzählungen einen feiertäglichen, karnevalesk-fastnachtartigen Charakter. Verklei-

51 M. M. Bachtin, [Anm. 25], S. 339

52 Ebd., S. 346

53 Ebd., S. 347

54 Lukács benutzt das Konzept des "positiven Helden" als Wertkriterium. Er meint, Gogol gelinge es, die Erzählung *Taras Bulba* "durch die Darstellung des Volkes, das er in seinem Helden, dem Träger der besten Eigenschaften des damaligen ukrainischen Volkes, verkörpert, auf den höchsten Grad der dichterischen Verallgemeinerung zu erheben", [Anm. 18], S. 73. Umgekehrt führt Lukács das Scheitern der "Toten Seelen" auf das Fehlen eines "positiven Helden" zurück: "Gogol sucht den politischen, gesellschaftlichen Ausweg aus der schrecklichen Welt der »Toten Seelen«; anders ausgedrückt: er sucht den positiven Helden". [Ebd.], S. 86.

55 M. M. Bachtin, [Anm. 25], S. 339



dungen und Mystifikationen, Prügeleien und Entglorifizierungen dominieren.<sup>56</sup>

Das Volk stellt in diesen Erzählungen keinen "positiven Helden" dar, da es noch in den Normen befangen ist, die es an den Feiertagen dem Gelächter preisgibt. Nur das Lachen weist auf ein Leben jenseits dieser Normen hin, das von materiellen Bedürfnissen geleitet ist.

Obwohl auch Lukács Gogols Humor als Grund für seine Popularität sah, sprach er dem Gogolschen Lachen eine andere Funktion zu. Er ging davon aus, daß Gogols Werk ein organisches Ganzes darstelle, das aus der russischen Volkskultur hervorgegangen sei. Nach dieser Auffassung enthielten schon die frühen Erzählungen, die sich noch in der Provinz abspielten und in denen Gogol Märchenstoffe verarbeitete, den Keim der späteren Gesellschaftssatiren. Erst die Begegnung mit Puschkin und Belinski habe Gogol dazu angeregt, über die nationalen Probleme Rußlands nachzudenken. Seit diesem Zeitpunkt habe er versucht, die lokalen Schauplätze seiner früheren Erzählungen im historischen Kontext zu situieren. Die Vertiefung des Blicks bedeute zugleich eine Potenzierung der künstlerischen Qualität. Lukács sah Gogols Stärke hauptsächlich in der entlarvenden Satire. Er definiert Gogols Satire so:

[Seine] Gestalten drücken unmittelbar nur sich selbst aus, ohne Kommentar, seine Situationen ergeben sich von selbst aus dem gesellschaftlichen Wesen der dargestellten Welt und -dennoch: jedes Wort und jede Bewegung jeder Gestalt, jede Situation und alle ihre Variationen strahlen den Geist dieser niederschmetternden, vernichtenden Komik aus.<sup>57</sup>

Die Vorstellung, daß die Figuren und Situationen in Gogols Texten sich selbst entlarven, erscheint angesichts der auktorialen Kommentare in Gogols Erzählungen und in dem Roman *Tote Seelen* als problematisch. Diese Kommentare deuten darauf hin, daß sich Gogol sehr wohl Gedanken über seine Schreibweise machte.

<sup>56</sup> Ebd., S. 339

<sup>57</sup> G. Lukács, [Anm. 18], S. 78

So legitimiert der Erzähler der *Toten Seelen* z. B. das Lachen als eine lyrische Emotion. Er unterscheidet allerdings zwischen dem Gelächter über die Faxen eines Clowns und einem exaltierten Gelächter.<sup>58</sup> Diese Reflektionen stehen im Zusammenhang von Gogols Bestreben, die Gattung des Romans zu erneuern. Gogol versucht in den *Toten Seelen* die Konventionen der populären Romane des "Sturm und Drang" und der "Romantik" zu sprengen, indem er "durchschnittliche" Figuren in alltäglichen Situationen darstellt. Dazu greift er auf die Tradition des pikaresken Romans bei Cervantes, Rabelais und Sterne zurück. Die unsystematischen Überlegungen zu einer neuen Theorie des Romans in den *Toten Seelen* zeigen, daß Gogol sich nicht mit der Widerspiegelung der Realität begnügte, sondern daß ihm eine sprachliche Neuerung vorschwebte. Da die damalige Gesellschaft die neue Sprache des Erzählers noch nicht verstand, versetzt er sich in die Rolle eines Propheten, der die inspirierten Worte eines anderen ankündigt:

And the time is still far off when the terrible storm of inspiration will rise up in another stream out of a head encircled with a halo, inspiring sacred terror and, abashed and in trepidation, men will hear the majestic thunder of other words.<sup>59</sup>

#### 4.3.2 Modernismus: Fortschritt und Dekadenz

Lukács tendiert dazu, die Werke von Hoffmann, Gogol und Kafka in einen realistischen, fortschrittlichen und einen anti-realistischen, dekadenten Teil zu spalten. So trennt er in Gogols Fall das gesellschaftskritische Frühwerk vom apologetischen Spätwerk. Diese Zweiteilung liegt auch der Darstellung "Gogols" in der *Reisebegegnung* zugrunde: Obwohl "Hoffmann" ihn für den größten der drei Dichter hält, muß er seinen künstlerischen Abstieg nach der Konversion zum russisch-orthodoxen Christentum bedauern, weil sie mit seiner Anpassung an die feudal-kirchli-

58 Gogol schreibt: "For public opinion does not admit that lofty rapturous laughter is worthy to stand beside lofty lyrical emotion and that there is all the difference in the world between it and the antics of a clown at a fair". Nicolai Gogol, *Dead Souls*. (Übersetzt von) David Magarshack, Harmondsworth, 1961 (1974), S. 143

59 N. Gogol, [Anm. 58], S. 143

che Herrschaft einherging. Trotzdem zeigt "Hoffmann" Verständnis für die Desintegration von "Gogols" Ich:

Gogols Seele löst sich, scheint mir, in Weihrauch auf. Er ist dem Leben unter dem Zaren nicht gewachsen. Es muß schwer sein, zermürend. (96)

Trotz dieses Rückschlags läßt sich, wie "Hoffmanns" innerer Monolog suggeriert, der unmerklich in die Stimme der Erzählerin übergeht, der historische Fortschritt nicht aufhalten. Belinskis Brief, in dem er den späten reaktionären Gogol aufs schärfste kritisiert, wird in russischen Intellektuellen-Kreisen weitergereicht. Dostojewski liest ihn im Petraschewski-Kreis vor und wird dafür zu Tode verurteilt. Erst im letzten Moment wird er begnadigt und nach Sibirien verschickt. Der Roman *Das Totenhaus*, der zu dieser Zeit entstand, "gleicht dem Rußland unter der Herrschaft der Romanows". (112) Belinskis Brief veranlaßt somit die jüngeren russischen Schriftsteller dazu, Gogols kritischen, realistischen Ansatz aufzugreifen und weiterzuentwickeln.

Dies wäre eine mögliche literaturhistorische Konstruktion, die Belinski, Lukács und auch Anna Seghers vertraten. Die andere literaturhistorische Konstruktion, die Lukács als "reaktionär" und "dekadent" abqualifizierte, ging von den modernistischen, aber psychologisch höchst interessanten Aspekten von Gogols Werk aus. Lukács lanciert eine Invektive gegen diese Richtung:

So verfälschte bereits Nietzsche Gogol zum Bruder der modernen Dekadenz; Mereshkowskij sah den Ahnen der russischen Reaktion in ihm; Rudolf Kaßner und seine Nachfolger schmuggeln die moderne Tiefenpsychologie in ihn hinein und bei Gelegenheit des jetzigen Jubiläums endlich reiht ihn ein Schweizer Essayist neben Franz Kafka, neben jenen Kafka, in dem das Sich-nicht-Auskennen in der Welt der imperialistischen Gesellschaft jede Wirklichkeit der geschilderten Welt vernichtet hat, dessen Welt das Reich der abstrakten Angst, der unerkennbaren, unsinnigen und dennoch unüberwindbar rätselhaften Mächte ist. Und dieser Kafka soll nun der Ahne Gogols sein, der trefflicher, handgreiflicher als irgendein anderer die der Verachtung preiszugebenden, mit grausamem Lachen zu vernichtenden Greulichkeiten einer überaus konkreten Reaktion - der von Nikolaus I. - geschildert hat.<sup>60</sup>

Ein Unterschied zwischen Lukács' und Anna Seghers' Einstellung zu Gogol äußert sich darin, daß Anna Seghers den Einfluß Gogols auf Kafka in der *Reisebegegnung* diskutieren konnte. Das setzte die kulturpolitische Wende zwischen der Ulbricht-Ära und der Honecker-Ära voraus.

Daß nicht nur stalinistische Kulturfunktionäre, sondern auch anti-marxistische Kritiker Kafkas Werk aus ähnlichen Wertungskriterien ablehnten, geht aus Edmund Wilsons Stellungnahme hervor. Obwohl Wilsons Polemik in erster Linie gegen die Kafka-Mode gerichtet ist, erscheinen seine Wertungskriterien, die im wesentlichen mit den nationalen und ethischen Maßstäben des Realismus des 19. Jahrhunderts übereinstimmen, als problematisch. So vergleicht Wilson Kafka mit Gogol und Poe unter nationalen und ethischen Gesichtspunkten. Obwohl er Kafkas realistische Darstellung "neurotischer Zustände" lobt,<sup>61</sup> meint er, daß Kafka an den Wertkriterien der "wirklich großen Schriftsteller" gescheitert sei. Er argumentiert:

Doch Kafka - entmutigt, unzufrieden, hilflos, eines nationalen Hintergrunds entbehrend - kann uns letztlich nur enttäuschen, mag er uns auch für den Augenblick erschrecken oder unterhalten. Sicherlich gibt er seine Zeit und seine Umgebung recht getreu wider, aber wohl nur wenige von uns möchten dort verweilen, weder als gelähmte und hypnotisierte He-  
loten totalitärer Systeme noch als Bürger freier Staaten, in denen man darauf verfallen ist, Kafkas Erzählungen als Beweis dafür zu nehmen, daß das Gesetz Gottes und die Bestimmung des Menschen als so verschieden begriffen werden müssen, daß für uns keine Hoffnung besteht, sie je miteinander identifizieren zu können. [...] Es ist mir unverständlich, wie man ihn für einen großen Künstler oder für richtungsweisend auf ethischem Gebiet halten kann.<sup>62</sup>

Ähnlich wie die orthodoxe marxistische Kafka-Kritik bemängelt Wilson die Ausweglosigkeit und den Pessimismus von Kafkas Weltbild. Während die orthodoxe Kritik ihn deshalb ablehnt, läßt Wilson sein Werk immerhin als realistische Darstellung eines pathologischen Zustands gelten.

61 Edmund Wilson, "Eine ketzerische Ansicht über Kafka". In: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 206

62 E. Wilson, [Anm. 61], S. 212f.

Nietzsche sah bereits in Gogol einen Vorläufer der modernen Dekadenz. Darunter verstand er den Zerfall eines absoluten Wertsystems und damit die Infragestellung des autonomen Subjekts. In seiner Kritik an Richard Wagner wundert sich Nietzsche, daß man sich selbst in Petersburg über Wagners Bedeutung täuscht, wo die Petersburger doch sonst gute Psychologen seien.<sup>63</sup> Er sieht in der allgemeinen Begeisterung über Wagner ein Symptom der europäischen Dekadenz. Obwohl Nietzsche in dieser Schrift wahrscheinlich an solche Petersburger wie Mereshkowski und Dostojewski dachte, kamen sie alle "aus dem »Mantel« Gogols", wie Dostojewski einmal bemerkte.<sup>64</sup> Daß Nietzsche Gogols Werk kannte, geht aus einer Stelle in *Jenseits von Gut und Böse* hervor, in der Nietzsche u. a. Gogol als Typus des dekadenten Schriftstellers beschreibt:

Diese grossen Dichter zum Beispiel, diese Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol, - so wie sie nun einmal sind, vielleicht sein müssen: Menschen der Augenblicke, begeistert, sinnlich, kindsköpflich, im Mißtrauen und Vertrauen leichtfertig und plötzlich; mit Seelen, an denen gewöhnlich irgend ein Bruch verhehlt werden soll; oft mit ihren Werken Rache nehmend für eine innere Besudelung, oft mit ihren Aufflügen Vergessenheit suchend vor einem allzutreuen Gedächtnis, oft in den Schlamm verirrt und beinahe verliebt, bis sie den Irrlichtern um die Sümpfe herum gleich werden und sich zu Sternen verstellen - das Volk nennt sie dann Idealisten -, oft mit einem langen Ekel kämpfend, mit einem wiederkehrenden Gespenst von Unglauben, der kalt macht und zwingt, nach gloria zu schmachten und den »Glauben an sich« aus den Händen berauschter Schmeichler zu fressen: - welche Marter sind diese grossen Künstler und überhaupt die höheren Menschen für Den, der sie einmal errathen hat!<sup>65</sup>

Aus dieser Perspektive wird die Frage nach der sozialen Relevanz der Literatur unbedeutend. An die Stelle der Gesellschaft tritt die Subjektivität des Künstlers, durch die er seine augenblicklichen Regungen zu gestalten versucht. Seine Existenz ist somit rein ästhetisch gerechtfertigt.

63 Friedrich Nietzsche, "Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem". In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 6*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1988, S. 22

64 zitiert nach Lukács, [Anm. 18], S. 88

65 Friedrich Nietzsche, "Jenseits von Gut und Böse". In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 5*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1988, S. 224

Peter Weiss versuchte die diametral entgegengesetzten Pole des ästhetischen Modernismus, den Nietzsche repräsentierte, und der sozialistischen Parteilichkeit, die Lukács und - weniger dogmatisch - Anna Seghers vertraten, in seinem Roman *Die Ästhetik des Widerstands* zu verbinden. Damit deutete er einen Ausweg aus der Sackgasse der marxistischen Erbe-Diskussion an, die sich in einem Entweder-Oder zu erschöpfen schien. Maria Schmitt schreibt:

Nach seinem Interpretationsansatz, der auf dem Prinzip der Betroffenheit und der Identifikation basiert, erweist sich Kafkas Werk offen für eine proletarische Deutung. Weiss wählt Kafka als relevantes Erbe für den Widerstand und leistet damit die Verbindung von »ästhetischem Modernismus und sozialistischer Parteilichkeit« und realisiert gleichzeitig auf künstlerischer Ebene seine politische Forderung nach Einheit. Die Reklamierung Kafkas für den Widerstand entspricht seiner gegen eine spezielle Arbeiterliteratur gerichteten Position.<sup>66</sup>

Schmitt weist darauf hin, daß diese Erweiterung des politischen Literaturkonzepts nur unter einem Rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt möglich sei. Darin unterscheiden sich Weiss' und Lukács' Literaturmodelle:

Dabei muß allerdings beachtet werden, daß Weiss hier ein Rezeptionsmodell entwirft bzw. die genannten Werke unter Rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten für nutzbar erklärt, während bei den Urteilen von Radek die politische Position der Autoren und die Produktionsästhetik im Vordergrund stehen. Auch bei Lukács und Adorno bleiben Rezeptionsästhetische Aspekte weitgehend ausgeklammert.<sup>67</sup>

So ermöglicht auch der Rezeptionsästhetische Aspekt der *Reisebegegnung* die Diskussion und Adaptation der Realismuskonzepte der drei Autoren im Rahmen des sozialistischen Realismus. Dadurch wird der Eigenart und Komplexität ihrer Werke zweifellos etwas genommen, doch gewinnen sie im Rezeptionsprozeß auch an Lebendigkeit und Aktualität.

66 Maria C. Schmitt, *"Die Ästhetik des Widerstands". Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis*. St. Ingbert, 1986, S. 197f.

67 M. Schmitt, [Anm. 66], S. 199

### 4.3.3 Die Verantwortung des Künstlers: Individuum und Gesellschaft

Für Anna Seghers hat der Schriftsteller eine doppelte Verantwortung: erstens die Welt so darzustellen, wie sie ihm erscheint, und zweitens den Anschluß an die progressiven sozio-politischen Bewegungen zu finden. Dieser Schritt soll seine Perspektive vertiefen und den historischen Fortschritt vorantreiben. Er kann jedoch verhindert werden, wenn die progressive Bewegung geschwächt ist oder wenn familiäre Verhältnisse ihn blockieren, wie Klaus Wagenbach in seiner Kafka-Biographie zu zeigen versucht.<sup>68</sup> In der *Reisebegegnung* bezieht sich "Kafka" des Mangels an sozialem Engagement aus Egoismus. Der Egoismus setzt jedoch einen freien Willen voraus, der angesichts der historischen Entwicklungen im 20. Jahrhundert immer mehr in Frage gestellt wurde. An die Stelle der harmonischen Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft trat der Widerspruch zwischen dem Individuum und den gesellschaftlichen Institutionen, der zu einem Ausmaß an Entfremdung führte, das das Individuum zu zerstören drohte. Das entfremdete Subjekt, das auf dem Arbeitsmarkt zu einer Ware degradiert<sup>wird</sup>, dennoch einen Rest seiner Individualität zu retten versucht, läßt sich nicht ohne weiteres in ein revolutionäres Kollektiv integrieren. Die Wiederholung des Satzes "ich dachte nur an mich selbst" in "Kafkas" Selbstanklage verschärft die Kluft zwischen dem Individuum und der Gesellschaft und läßt einen Ausweg unmöglich erscheinen:

Die Habsburger Monarchie zerfiel, und ich dachte nur an mich selbst.  
Masaryk zog in den Hradschin. Und ich dachte nur an mich selbst. Die  
Revolution fegte über die Länder. Und ich dachte nur an mich selbst.(98)

Die revolutionäre Arbeiterbewegung müßte sich dem Ausmaß der Entfremdung im Kapitalismus stellen, wenn sie die Hindernisse abbauen will, die der Utopie einer herrschaftsfreien Gesellschaft im Wege stehen.

Zu dieser Auseinandersetzung versuchte Ernst Fischer seine Kollegen in den sozialistischen Staaten auf der Kafka-Konferenz in Liblice (1963) anzuregen. Er ging davon aus, daß die Ursachen der Entfremdung im Sozialismus noch nicht

<sup>68</sup> Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend (1883 - 1912)*. Bern, 1958

überwunden waren. Als Gründe für die fortwährende Entfremdung im Sozialismus sah er die stalinistische Bürokratie und das dogmatische Denken der Parteifunktionäre. Er argumentierte, daß eine Kafka-Diskussion auf hohem Niveau die Funktionäre zum Umdenken bringen müßte, indem sie das bisher Erreichte an den Zielen des Sozialismus überprüften und neue Möglichkeiten für die Zukunft entwarfen:

Die Entfremdung des Menschen, die er mit maximaler Intensität dargestellt hat, erreicht in der kapitalistischen Welt ein schauerliches Ausmaß. Sie ist aber auch in der sozialistischen Welt keineswegs überwunden. Sie Schritt für Schritt zu überwinden, im Kampfe gegen Dogmatismus und Bürokratismus, für sozialistische Demokratie, Initiative und Verantwortung, ist ein langwieriger Prozeß und eine große Aufgabe. Die Lektüre von Werken wie »Der Prozeß« und »Das Schloß« ist geeignet, zur Lösung dieser Aufgabe beizutragen. Der sozialistische Leser wird in ihnen Züge der eigenen Problematik wiederfinden, und der sozialistische Funktionär wird genötigt sein, in manchen Fragen gründlicher und differenzierter zu argumentieren. Anstatt Kafka als abgetan zu betrachten oder Angst vor ihm zu haben, sollte man seine Bücher drucken, und dadurch eine Diskussion auf hohem Niveau heraufbeschwören.<sup>69</sup>

Diese differenzierte Diskussion setzt aber auch die Berücksichtigung des psychologischen Faktors der Entfremdung voraus. Die Entfremdung des Menschen im Kapitalismus dringt bis in die familiären Verhältnisse ein, die die psychologische Struktur des Subjekts prägen. In diesem Zusammenhang spielt das Vater-Sohn-Verhältnis, das inzwischen zum Gemeinplatz in der Kafka-Forschung geworden ist, eine wichtige Rolle. Gegen Ende der *Reisebegegnung* wird zweimal kurz auf Kafkas Verhältnis zum Vater hingewiesen. Als "Hoffmann" vor seiner Abfahrt durch die Prager Höfe geht, begegnet ihm ein älterer Herr, dessen steife Haltung seinen Verlust an Autorität verdecken soll:

Ein ältlicher Mann kam von der Gegenseite aus einem Hof vorüber. Er trug einen steifen Kragen, der sein Kinn hob, sein Gesicht war grimmig. Worüber ärgert denn der sich? dachte Hoffmann, der kämpft gegen sein Einschrumpfen mit übermäßigem Strammhalten. - Doch sonst blieb in Hoffmanns Kopf nichts von dem Mann hängen.(111)

69 Ernst Fischer, "Kafka-Konferenz". In: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, S. 366



Dieser Herr ist höchstwahrscheinlich "Kafkas" Vater, der sich auf dem Weg zum Café befindet, um seinen Sohn zum Essen abzuholen. Er sieht sein Schreiben als eine reine Zeitverschwendung:

»Da sitzt du und spinnst«. [...] » Wir warten mit dem Essen und du verplemperst die Zeit!«(113)

Aus Angst vor dem Vater gehorcht "Kafka" dessen Anweisungen. Die väterliche Kontrolle über sein Leben ist so vollständig, daß "Kafka" nur durch das Schreiben und durch seine Krankheit gegen die Autorität des Vaters rebellieren kann.

Obwohl "Kafkas" Selbstanklage in der *Reisebegegnung* mit seiner Tendenz zur Selbstgeißelung übereinstimmt, ist der Grund dieser Selbstanklage fingiert. Anna Seghers' Einstellung zu Kafka läßt sich jedoch nicht auf diese Kritik reduzieren, wie andere Stellen der Erzählung beweisen. So hat sie durchaus Verständnis für die Unsicherheit, die die sozio-historische Wende in ihm hervorrief. Die Kafka-Figur sagt:

Falls durch einen unglückseligen Zufall nach meinem Tode etwas von meinem Werk übrigbleibt, wird man sich kaum mehr erinnern, daß ich geboren bin in der Habsburger Monarchie und dann lebte und starb in der tschechoslowakischen Republik. Vielleicht spürt man in allem, was ich schreibe, etwas von der Qual, von der Unsicherheit, von den Zweifeln, die eine Zeitenwende im Menschen erregt, und auch meine eigne Todesangst.(108f.)

Ein weiterer Faktor, der "Kafkas" Anschluß an eine progressive soziale Bewegung erschwert, ist ein sprachlicher. Von den drei Autoren erscheint "Kafka" als der sprachbewußteste, gerade weil er die Einheit von Wort und Sinn als unerreichbares Ideal sieht. Auf "Hoffmanns" Bitte, seine Behauptung zu erläutern, daß "der Sinn einer Erzählung [...] schon gleichsam in der Sprache"(103) liege, ergänzt "Kafka":

Und jeder Inhalt verlangt jeweils seine besondere Sprache. Auch darin fühle ich mich heimatlos, zwischen Deutsch und Tschechisch.(ebd.)

Die sprachliche Verunsicherung hängt aufs engste mit Kafkas sozialer Stellung in Prag zusammen.<sup>70</sup> Deutsch war in dieser Umgebung ein Fremdkörper, eine trockene, papierne Sprache, die vorwiegend von den Habsburger Beamten und Offizieren

<sup>70</sup> Für eine detaillierte, wenn auch veraltete Darstellung von Kafkas Außenseiterposition siehe K. Wagenbach, [Anm. 68], S. 74ff.

und von den Prager Geschäftsleuten gesprochen wurde. Letztere sahen Deutsch als ein Mittel, um in den gehobenen Mittelstand aufzusteigen. Kafka stammt aus der Familie eines sozial ambitionierten Kaufmannes, der seinen Sohn an eine deutschsprachige Schule und Universität schickte. Die lebendige Volkssprache war jedoch tschechisch. Obwohl Kafka diese Sprache beherrschte, blieb ihm der Zugang zur tschechischen Bevölkerung wegen seiner sozialen Position als Jude zwischen dem deutschen und dem tschechischen Volk weitgehend versperrt. "Kafkas" Außen-seiterposition relativiert somit "Gogols" Behauptung, daß jeder an dem schuld sei, was er schreibt.(91) Obwohl der Schriftsteller versucht, seine Lage so klar wie möglich darzustellen, ist er nicht für das Mißverständnis seiner Leser verantwortlich. Auch der Leser trägt die Verantwortung, einen Text so sorgfältig wie möglich zu lesen, um das nachvollziehen zu können, was der Autor meinte. "Hoffmann" formuliert das so: "man muß wach, abtastend lesen, auf der Suche. Nur dann kommt heraus, was ich meine".(93)

Aber auch "Gogol", der von den drei Autoren der Ästhetik des sozialistischen Realismus noch am nächsten steht, war dem Leben unter dem Zaren nicht gewachsen. Um seinem Kirchenvater genehm zu sein, leugnete er seine früheren, satirischen Schriften, in denen er Kirche und Staat verspottete. Dadurch leugnete er aber auch sein künstlerisches Talent, das zu entwickeln seine Verantwortung war. Für Anna Seghers ergänzen künstlerisches Talent und soziale Parteilichkeit einander. Sie scheint durch "Hoffmann" zu sprechen, wenn er sich zu "Gogols" Bemerkung, daß er den Unterschied zwischen Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit wirklichkeitsgetreu darstellte, hinzudenkt:

Das sagst du. Dabei wagst du es nicht mehr, [...] deinen Lehrer, deinen Freund Belinski, öffentlich zu treffen. Jetzt hast du Angst, jemand von deinen adligen Freunden könnte dich mit ihm zusammen sehen.(98)

Belinski versuchte ohne Erfolg, Gogol vor den Folgen seiner Konversion zu warnen.

"Hoffmann" reflektiert:

Er wird einen zornigen Brief von Belinski bekommen, weil er sein großes Talent verleugnet, Gebet und Buße empfiehlt statt Recht und Gerechtigkeit. Doch Gogol wird sich schließlich von seinem Beichtvater zwingen lassen, den »Toten Seelen« ein gutes Ende zu geben. Er merkt aber, daß der neue Romanteil nichts taugt, und er verbrennt ihn und schreibt ihn

noch mal und wird ihn wieder verbrennen, weil ihm dieser Teil wieder mißlingt, versinkt er in Verzweiflung. Er hungert sich zu Tode.(112)

Unter den drei Schriftstellern ist "Hoffmann" der einzige, der einem reaktionären Regime, dem Metternichs, durch sein Schreiben widersteht. Er reflektiert die Ironie dieser Situation:

Ich gerade, der als der wildeste Träumer gilt unter uns dreien, scheinbar der Wirklichkeit abspenstig, habe vielleicht am meisten gelitten unter dem Zeitgeschehen, unter diesen verdammten Agenten von Metternich, die sich überall tummeln. In meiner letzten Lebenszeit, obwohl ich gelähmt war, habe ich in meinen Gedanken am wildesten um mich geschlagen.(96)

Anhand der Hoffmann-Figur zeigt Anna Seghers, daß eine phantastische Erzählweise und soziales Engagement nicht unvereinbar sind. Das aber erscheint als das schlagende Beispiel dafür, daß das Phantastische doch aus der Wirklichkeit hervorgeht und auf sie einwirkt.

#### 4.3.4 Optimismus und Pessimismus

"Hoffmann" kritisiert an Kafkas Realitätsbild, daß es keinen Ausweg aus der Einsamkeit und Todesangst des Individuums zeige. Auf "Kafkas" Frage, ob er nicht das Recht habe, die Wirklichkeit so darzustellen, wie er sie sehe, antwortet "Hoffmann":

Höchstens das schmale Stück Wirklichkeit, das Sie selbst vor sich sehen; niemals die Wirklichkeit als Ganzes [...], weil Sie für sich selbst keinen Ausweg sehen, sehen Sie auch keinen für andere. Man muß aber nach einem Ausweg suchen, nach einer Bresche in der Mauer. Wie ein Gefangener eine sucht, um eine Botschaft durchzustecken von einem Menschen zum anderen. Ein Lichtpünktchen muß man aufglänzen sehen. Gewisse dunkle Bilder, zum Beispiel von Rembrandt, bekommen erst ihren Sinn durch solche kleinen, richtig eingesetzten Lichter.(109)

Anna Seghers' Hoffmann-Figur sieht den Sinn eines Kunstwerks somit in der optimistischen Perspektive, die die Möglichkeit der Veränderung der gegenwärtigen sozialen Situation voraussetzt. Als Beispiel erwähnt sie das Licht in den Rembrandt-Bildern. Diese Lichter sind jedoch ambivalent: Anstatt Hoffnung zu symbolisieren, können sie als Akzentuierung des sozialen Elends verstanden werden. "Kafka" rechtfertigt die Schwächen und Fehler der Gegenwart jedoch nicht aus einer utopischen Zukunft, sondern konfrontiert den Leser mit der Ausweglo-

sigkeit seiner Lage. Die Weigerung, einen falschen Ausweg vorzutäuschen, wird ihm als Pessimismus angekreidet.

Nach dem Dichtergespräch möchte "Kafka" sein pessimistisches Weltbild revidieren. Er spekuliert, wie der Roman *Amerika* ein optimistisches Ende hätte haben können:

Wie heiter hätte dieser Roman werden können! Der unermessliche Wanderzirkus, der, aller Arbeitslosigkeit spottend, jedem Bewerber eine Stelle anbietet! Und schließlich fahren die Teilnehmer durch das grenzenlose Land. Das wäre ein glückliches Buch geworden.(112)

Diese Fahrt durch das grenzenlose Land spielt auf Tschitschikows Fahrt durch das grenzenlose Land in Gogols Roman *Tote Seelen* an. Dieser Optimismus erscheint jedoch angesichts "Kafkas" Krankheit und seiner Nähe zum Tod als verspätet. Er sagt:

Seit diesem verfluchten Winter, in dem mein Kübelreiter umsonst um Kohle bat, bin ich verkapselt in Todesangst.(98)

Die Revision stellt somit eher einen Wunschtraum als eine Möglichkeit dar.

Als Alternative zu "Kafkas" pessimistischer Perspektive, die durch die Todesangst motiviert ist, erscheint "Hoffmanns" Haltung. Obwohl er gegen Ende seines Lebens gelähmt war und ihm Metternichs Innenminister mit dem Druckverbot drohte, schrieb er weiter über das Leben einfacher Leute. Die Erzählung *Des Vetters Eckfenster* entstand in dieser Zeit. "Kafka" hält "Hoffmanns" Schreibmut gegen die eigene Unsicherheit und Verzweiflung:

Ich wünschte mir aber, ich hätte so einen Lebensmut wie Sie, so einen Schreibmut. Aber den hab ich nicht, nein, verzweifelt denke ich: Franz, du bist zum letztenmal hier. Und doch, wie Sie sehen, ich schreibe ein bißchen. Bin noch mal hier in meinem Café und mache mir was vor.(87)

Das impliziert, daß Anna Seghers nicht die schwierige Lage verkennt, in der sich Kafka bzw. Hoffmann befanden, aber daß sie eine Widerstandskraft beim Schriftsteller voraussetzt, mit der er diese Hindernisse - wenn auch nur durch sein Schreiben - überwindet und überdauert.

"Kafkas" Todesangst ist die Kehrseite seines Todeswunsches. Die Erfüllung dieses Wunsches erscheint ihm sowohl erstrebenswert als auch bedrohlich. Diese zwiespältige Grundhaltung äußert sich auch in "K.s" Verhältnis zum Ziel seiner

Reise, dem Schloß, zu dem er sich hingezogen und von dem er sich zugleich auch abgestoßen fühlt. Ferne und Nähe halten einander die Schweben. "Kafka" rezitiert diese Stelle:

Die Burg schien im Schneegestöber weit fortzurücken. Unmöglich, sie vor Einbruch der Nacht zu erreichen. Nur das Läuten eines Glöckchens drang zu ihm. Er horchte, denn auch schmerzlich war der Klang, als drohe ihm die Erfüllung, wonach er sich innerlich sehnte.(88)

In dieser unerträglichen Situation erscheint der Tod als einziger Ausweg. So sieht auch "Kafka" am Ende der *Reisebegegnung* den Tod als einzige Möglichkeit, dem Mißverständnis seines Werkes zu entrinnen:

Vielleicht war es für ihn ein Glück, jung zu sterben, so daß ihm Erfolg und Mißerfolg erspart blieben. Begeisterung von Leuten, die sein Werk nicht verstanden, Abneigung von Leuten, die sein Werk falsch auslegten.(112)

"Hoffmann" kritisiert an Kafkas Rückgriff auf chassidische Legenden, daß sie ihn lehrten, vor allem das Schlechte in der Welt zu sehen, was "die Menschen sinnlos beängstigt, zweiflerisch, unsicher macht".(102) Er begründet das so:

Bei Ihnen gibt es, fürchte ich, keine richtigen Menschen aus Fleisch und Blut mit guten und schlechten Eigenschaften.(ebd.)

Das impliziert, daß der Schriftsteller in seiner Darstellung der Realität von "normalen" oder "durchschnittlichen" Menschen ausgehen müsse. Dieser Normalmensch besitzt gute und schlechte Eigenschaften im gleichen Maße. Das setzt jedoch voraus, daß die Wahrheit selbst eine Norm oder einen Durchschnittswert darstellt. Von diesem Standort erscheint Kafkas Pessimismus, d. h. seine Hervorhebung der negativen Eigenschaften des Menschen als anti-realistisch und moralisch verfehlt. "Hoffmann" sieht diese Darstellungsweise als willkürlich:

Ihre Geschöpfe haben nur bestimmte Empfindungen, wie sie jeden dann und wann überkommen. [...] Ihre Menschen sind erfunden, um diese Empfindungen zu verkörpern.(ebd.)

Dieses Menschenbild scheint einer materialistischen Geschichtsauffassung zu widersprechen. Indem die "Realität" und der "wirkliche" Mensch als Durchschnitt postuliert werden, erscheinen sie als statisch. Das gleiche wäre der Fall, wenn man die Menschen grundsätzlich als "schlecht" definieren würde. Dieses moralische Schema widerspricht dem dialektisch-materialistischen Geschichtsbegriff, der die

menschlichen Verhaltensweisen in widersprüchlichen sozialen Verhältnissen situiert. Diese Widersprüche stellen kein statisches "Entweder-oder" dar, sondern lassen immer mehrere Entscheidungen zu.

#### 4.3.5 Das Gute und das Böse

In der *Reisebegegnung* diskutieren die drei Schriftsteller, warum es ihnen besser gelingt, das Böse als das Gute darzustellen. "Gogol" fragt sich:

Ich möchte wohl wissen [...], und ich leide ja selbst ständig unter dem Vorwurf, was den Dichter so furchtbar verlockt, das Böse, ja das Teuflische besonders gut darzustellen - warum ihm das meistens besser gelingt als die Darstellung des Guten und Reinen. (102)

"Gogol" reagiert auf die Meinung seines französischen Freundes Mérimée über sein Werk:

Er meint, ich verstehe nicht zu unterscheiden zwischen dem Gemeinen und dem Lächerlichen. Und ich hätte nun mal den Hang, in der Welt besonders das Schlechte darzustellen. (99)

Gogol wurde tatsächlich aus diesem Grunde angegriffen, wie Simmons in seinem Aufsatz über die *Toten Seelen* anmerkt: "Opposition critics, however, denounced the novel for its coarseness and its concentration on low characters."<sup>71</sup>

In den *Toten Seelen* rechtfertigt Gogol die Wahl eines Schuftes als Helden so:

at last the time has come to give a rest to the poor virtuous man; because the words »virtuous man« have become meaningless; because they have transformed the virtuous man into a horse and there is no writer who does not ride him, urging him on with a whip or anything else he can lay hold of; because they've exhausted the virtuous man to such an extent that there's not a shred of virtue left in him, and all that remains of him is skin and bone; because their appeal to the virtuous man is sheer hypocrisy; because they do not respect the virtuous man. No, it is high time we harnessed the scoundrel. And so let us harness the scoundrel!<sup>72</sup>

Die Tendenz in der nach-klassischen Kunst, "niedere" Charaktere darzustellen, ist dadurch gerechtfertigt, daß sie neu, interessant und, wie Gogol in seinem Roman betont, authentisch sind. Das moderne Kunstwerk gibt somit den ethischen An-

<sup>71</sup> E. J. Simmons, [Anm. 21], S. 79

<sup>72</sup> N. Gogol, [Anm. 58], S. 234f.

spruch der Klassik auf, daß es auch durch die Gestaltung des Negativen erziehen will. Gogols Versuch, seinem Roman im nachhinein ein Erziehungsschema überzustülpen, mußte an diesem Widerspruch scheitern.

Anna Seghers' Humanismus- und Sozialismuskonzept liegt dieser modernen Ästhetik jedoch fern. So rechtfertigt die Figur "Hoffmann" die Darstellung des Bösen aus humanistischen Gründen:

Ich glaube, weil er damit die Menschen tröstet, da er tief in sie eindringt.(105)

An einer früheren Stelle argumentiert "Hoffmann", daß die Darstellung des Bösen eine Art Beichte für den Leser sei:

[Der] Leser hat selbst schon oft das Böse empfunden. Wenn er in einem Buch davon liest, weiß er, daß er nicht der einzige ist. Es tut ihm wohl, wie eine Art Beichte.(102)

Von diesem humanistischen Standort aus will "Hoffmann" Gogols Schilderung von Tschitschikows Fahrt als Läuterung sehen, die sowohl Tschitschikow als auch den Leser dazu veranlasse, ihre "Schuftigkeit" als winzigen Punkt in der "grenzenlos erhabenen Welt" zurück<sup>zu</sup>lassen. "Hoffmann" begründet das so:

Jedermann weiß, dieser Tschitschikow ist ein Lump. Trotz all seiner Schuftigkeit hat er etwas mit uns allen gemeinsam. Er liebt die Fahrt, das Land, durch das er braust. Und durch Ihre Schilderung dieser Fahrt, dieser Troika erhebt sich der Leser über die Schuftigkeit Tschitschikows. Er läßt sie gleichsam weit zurück als irgendeinen winzigen Punkt in der grenzenlosen erhabenen Welt. So soll man schreiben, wenn man's kann.(105)

Auch "Kafka" beklagt sich über den Vorwurf seiner Kritiker, daß er nur das Schlechte darstellen wollte. Er korrigiert diesen Vorwurf mit dem Hinweis, daß er das "Unerklärliche, Drohende, das Verhängnis" darstellen wolle.(99) Er beängstigte die Menschen aber dadurch, daß er nur die negativen Aspekte seiner Zeit darstellte und nicht ihre positiven, fortschrittlichen Aspekte.

Den chassidischen Legenden, denen "Kafka" Elemente für seine Parabeln entnahm, liegt eine ambivalente Moral zugrunde. "Kafka" beschreibt die Entstehung dieser Legenden so:

In den letzten Jahrhunderten hat sich bei den Juden in Polen, die auf dem Land lebten, manchmal als richtige Bauern, oder in Städten, in Ghettos zusammengeschlossen, eine besondere Kultur herausgebildet. Teils aus

ihren alten Gesetzesbüchern und aus dem Talmud, teils aus der Bibel, teils aus eigener Erfindung erzählten sie Legenden und Märchen, heitere und erschreckende.(100)

Die chassidische Legende, die "Kafka" erzählt, handelt von der Verhinderung der Erlösung durch den Teufel. Ein Vater hindert seinen Sohn daran, bei einem berühmten Rabbi zu studieren, weil er dem Rat eines Fremden folgt. Der Fremde sagt:

Es ist ein Glück, daß ich Bescheid weiß über den Menschen, zu dem Ihr Euren Sohn schicken wollt. Der ist kein Meister, der verdirbt die Jugend mit seiner Lehre.(101)

Nach der Rückkehr wird der Junge schwerkrank und stirbt. Als der Vater wieder in die Stadt reist, trifft er den Fremden, der sich nach dem Jungen erkundigt. Nachdem er von seinem Tod erfahren hat, "reibt der Fremde sich die Hände, seine Augen funkeln" und sagt:

Der Meister hatte die Stufe des Großen Lichts, dein Sohn hatte die Stufe des kleinen Lichtes, und wären die beiden zusammengekommen, dann wäre der Messias erschienen. Das habe ich nun für immer vereitelt.(ebd.)

Der Teufel oder das Böse tritt hier in der Gestalt eines gewöhnlichen, scheinbar um das Wohl der Jugend besorgten Menschen auf. Er siegt aber nicht aus eigener Kraft über das Gute, sondern indem er den Vater manipuliert. Das setzt die Wahl des Vaters für das scheinbar Gute voraus. Der Schein und die Realität treten in der Gestalt des Fremden auseinander: das Böse kann sich als das Gute tarnen und umgekehrt. So stellen die chassidischen Legenden aber auch ein Gegenbild zur klassizistischen Ästhetik dar, in der das Gute und Schöne zusammenfallen sollen. Aber auch das Gute ist gegen die Schliche des Teufels nicht gefeit. Es bedarf sowohl des großen als auch des kleinen Lichts, um die Erscheinung des Messias herbeizuführen. Der Sieg des Guten wird somit nicht als ein fatalistisches Gesetz angesehen, sondern als etwas, das von den Handlungen und Unterlassungen der Menschen abhängig ist. Die Moral wird somit im Zwischenmenschlichen angesiedelt.

"Hoffmann" denkt über das Böse in seinem Erzählband *Die Elixiere des Teufels* nach: "Durch die Schliche des Teufels werden die Menschen doch teuflisch."(102) Damit impliziert "Hoffmann", daß die Menschen nicht von sich aus böse sind, sondern daß sie von einem "bösen" Menschen oder einer "bösen" Instanz manipu-



liert werden, "teuflisch" zu sein. Das führt zu der Frage, warum das Böse so schön und verlockend erscheint. "Hoffmann" nimmt folgende Stellung dazu:

Unter den steinernen Jungfrauen an dem Portal des Domes von Straßburg und wo immer sind die bösen Jungfrauen schöner als die frommen. Das Böse soll verlocken, das Gute durch sich selbst wirken, und das gelingt uns armen Menschen selten. Wir haben selten in unserem Innern ein verlockendes Bild des Reinen.(102)

Allein in der Natur, "in Bergen und Flüssen", erwidert "Gogol", könne er darstellen, was gewaltig in seinem Lande sei und rein und schön.(103) "Hoffmann" meint, daß das Schöne und Gute allein in der Musik zusammenfalle.

In der Musik [...] da klingt das Erhabene, Reine aus zahlreichen Tonfolgen auf. Vielleicht, weil der Klang gestaltlos ist, wohnt ihm Schönheit inne, wo Stein und Wort versagen.(ebd.)

Nur "Kafka" hat kein solches Bild des Schönen und Guten in sich. Er sieht es nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas, was er durch die Sprache erst erreichen möchte, aber nie ganz erreichen kann.

#### 4.3.6 Die Unzulänglichkeit des Werkes und die Gefahr des Mißverstehens in der Rezeption

"Gogol" und "Kafka" wollen ihre Werke aus unterschiedlichen Gründen vernichten: "Gogol" aus religiösem Fanatismus und "Kafka" aus Angst, daß die Nachwelt sein Werk mißverstehen könne. So denunziert "Gogol" seinen Roman *Tote Seelen* im Gespräch mit den beiden Dichtern:

Übrigens ist der Roman durchaus nicht wunderbar. Wenn ich wieder daheim bin, werde ich die neuen Kapitel zerreißen, denn ich sehe ein, daß sie nicht viel taugen.(91)

Weil seine Änderungen am Roman weder den religiösen Ansprüchen seines Beichtvaters, noch seinen eigenen künstlerischen Ansprüchen genügten, verbrannte Gogol es schließlich. "Kafka" möchte aus anderen Gründen seine Schriften nach seinem Tode vernichten:

Auch ich will nichts übriglassen von meiner Arbeit, aber aus einem völlig anderen Grund. Man muß sie vernichten, wenn ich gestorben bin. Die Leute werden nur alles mißverstehen, und ich werde mich nicht mehr wehren können.(ebd.)

Nur "Hoffmann" nimmt das Urteil der Nachwelt gelassen hin. Er fragt sich: "Warum aber, im Grunde genommen, soviel Wesens machen um die Nachwelt?"(ebd.) Das setzt voraus, daß er hauptsächlich für ein zeitgenössisches Publikum schrieb. Das Verständnis dieses Publikums bürgt dafür, daß auch die Nachwelt ihn noch liest.

"Kafka", der nicht auf diese Weise für ein Publikum schreibt, ist sich der Sinnlosigkeit seines Schreibens bewußt. Trotzdem vernichtet er sein Werk nicht selbst, sondern überläßt diese Aufgabe seinem Freund Max Brod. Darin äußert sich jedoch die Ambivalenz Kafkas seinem Werk und der Nachwelt gegenüber. "Kafka" erklärt diese Entscheidung so:

Ich schrieb darum meinem Freund, er soll gleich meine Schriften verbrennen, wenn er von meinem Tod hört. Man würde alle falsch auslegen. Nie wird man meinen Gedanken folgen, den Worten, die ihre Flügel sind, nie. Nicht, weil ich etwas falsch schrieb.(91)

Diese Begründung seiner Entscheidung ist paradox, weil sie andeutet, daß Kafka sich durchaus des Wertes seiner Arbeiten bewußt war. So wie der Schwierigkeitsgrad seiner Texte den Leser dazu herausfordert, sie zu entschlüsseln, fordert auch der Auftrag Max Brod dazu heraus, ihn nicht zu befolgen.

In seinem Schreiben strebt Kafka die Einheit von Wort und Inhalt an. Er sieht den Sinn der Erzählung schon in der Sprache begründet.(103) Dieser Sprachauffassung liegt ein ethischer Rigorismus zugrunde, den Kierkegaard in seiner Schrift *Das Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in der Herausarbeitung der Persönlichkeit* so beschreibt:

Mein Freund! Was ich Dir schon so oft gesagt habe, das sage ich Dir wieder. Wieder rufe ich Dir zu: entweder - oder! Das Gewicht der Sache, um die sich's handelt, rechtfertigt das Gewicht der Worte. Es gibt ja Dinge, die nur ein lächerlicher Mangel an Urteilskraft einem Entweder - oder unterstellen kann. Es gibt aber auch Menschen, die zu schwach sind, mit Pathos sagen zu können: entweder - oder. Auf mich haben diese Worte allezeit einen tiefen Eindruck gemacht; und sie tun es noch; namentlich, wenn ich sie ganz ohne Beziehung nenne, mir also die schrecklichen Gegensätze hinzudenken kann. Dann wirken sie auf mich wie eine Beschwörungsformel: entweder - oder.(ebd.)

Auf sein eigenes Schreiben bezogen, bedeutet diese Beschwörungsformel, daß "Kafka" nichts außer der Einheit von Sprache und Begriff oder dem Scheitern an diesem Maßstab gelten läßt. Angesichts der Problematik dieser Sprachkonzeption,

der sich "Kafka" bewußt ist, scheint sein Scheitern garantiert. Anstelle einer Scheineinheit entsteht so in Kafkas Sprache eine Ambivalenz, die das System der Gegensätze durchkreuzt.

#### 4.3.7 Religion und Zensur

Anna Seghers stellt "Gogols" Konversion zum russisch-orthodoxen Christentum als künstlerischen Verrat dar. Dieser Verrat bezieht sich auf die Leugnung des sozialkritischen Inhalts des ersten Teils der *Toten Seelen* und dem Versuch, den zweiten Teil des Romans einem religiösen Schema unterzuordnen. "Hoffmann" fleht "Gogol" an, nichts an seinem Roman zu verändern, denn er zeigt "für immer und ewig die Wahrheit über das Leben der Menschen während der Leibeigenschaft".<sup>(99)</sup> Nicht-marxistische Kritiker haben auf den religiösen Bauplan des Romans hingewiesen, der in die drei Teile Sündenfall, Buße und Reintegration in die Gemeinschaft der Gläubigen fallen sollte.<sup>73</sup> Es entsteht jedoch ein Widerspruch zwischen der Absurdität der Leibeigenschaft, die Gogol satirisch entlarvt, und seinen religiös-moralischen Reformversuchen. Lukács hat auf die soziale Grundlage dieses Widerspruchs hingewiesen: Gogol versucht, vor den Schrecken des aufkommenden Kapitalismus in eine vor-kapitalistische Gesellschaft zu flüchten und landet bei der

Verherrlichung der sich kapitalisierenden Gesellschaft, die mit dem Feudalismus verwuchs und die die Greuel des Feudalismus mit denen des zurückgebliebenen Kapitalismus vereinte.<sup>74</sup>

Obwohl die Religiosität eine wichtige Rolle in Gogols Gestaltungsplänen spielt, ist das Leitmotiv

die Gestalt des idealisierten Kapitalisten, der im Gegensatz zu dem korrupten oder ausschweifenden, verschwenderischen oder in tatenlose Faulheit versunkenen Grundbesitzer den schlummernden Reichtum Rußlands rationell auszunützen versucht.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Vgl. dazu E. Simmons und D. Magarshack in der Einleitung zu seiner Übersetzung der *Toten Seelen*.

<sup>74</sup> G. Lukács, [Anm. 18], S. 87

<sup>75</sup> G. Lukács, [Anm. 18], ebd.

Die Hoffmann-Figur deutet an, daß "Gogols" Zerstörung des zweiten Teils der *Toten Seelen* nicht allein auf seine religiöse Entscheidung, sondern auf die kirchliche Zensur zurückzuführen ist:

Doch dieser Mann wird wirklich die letzten Kapitel vernichten. Aus Angst vor der Hölle, mit der ihm die Popen drohen.(91)

"Hoffmann" bohrt jedoch weiter nach den Ursachen für "Gogols" Veränderung:

Jetzt ist er ein anderer geworden, als er in der Zeit war, in der er den Roman schrieb. Warum hat er sich verändert? Was ist mit ihm los?(ebd.)

Ein Leitmotiv in "Hoffmanns" Reflexionen ist der Widerstand des Schriftstellers gegen staatliche Eingriffe in die Freiheit des Künstlers mit Hilfe des Druckverbots, der Zensur und - subtiler - der Selbstzensur. Die Selbstzensur setzt voraus, daß der Schriftsteller die Verbote einer staatlichen Institution, ob Partei oder Kirche, internalisiert hat. Die religiöse Zensur, der sich "Gogol" freiwillig unterwarf, bedeutete eine Selbstzerstörung. Das Talent des Schriftstellers kann sich scheinbar nur in einem Raum frei von sozialen Normen entwickeln. Er muß sich diesen Freiraum aber erst schaffen, indem er gegen die Normen anschreibt. Ironischerweise verlangt auch die fortschrittliche sozialistische Bewegung diese Selbstzensur. Das manifestiert sich in "Kafkas" Reflexion, daß er seinem *Amerika*-Roman eine optimistisches Ende hätte geben sollen.(112)

"Gogols" Freude über die Rückkehr nach Rußland ist von seiner Angst vor der Grenzkontrolle getrübt:

Soviel er reiste, es wurde ihm immer bang, wenn der Grenzbeamte seine Papiere prüfte, als könnte man darin weiß Gott was für Sünden finden.(113)

Während "Hoffmann" die Staatsgrenze am Anfang der Erzählung ohne Schwierigkeiten überschreitet, wird sie am Ende für Gogol zu einem möglichen Hindernis. Die Grenze wird von einem staatlichen Beamten überwacht, der sie auf einen Befehl des Staates schließen kann. Das grenzenlose Land "Rußland" ist also für "Gogol" potentiell ein Gefängnis. Zu dem Druckverbot kommt die Einschränkung seiner Bewegungsfreiheit hinzu. Diese Kontrollmaßnahmen hängen als Drohung über dem Schriftsteller und können ihn hindern, die "Wahrheit" so darzustellen,

wie er sie sieht. "Gogol" betritt daher sein Heimatland mit einer ambivalenten Haltung:

Mit einem sonderbaren Gefühl von Stolz, weil jetzt sein großes Heimatland begann, und zugleich von Angst, als begäbe er sich freiwillig ins Gefängnis, machte Gogol den kurzen Weg zur Poststation.(113)

Der einzige unter den drei Schriftstellern, der gegen einen reaktionären Staat Widerstand leistet, ist "Hoffmann". Er wehrt "Kafkas" Selbstzweifel, ob der Schriftsteller überhaupt etwas erreichen könne, mit der Bemerkung ab:

ich hatte mir nichts vorgemacht. Sondern beschlossen, bis zur letzten Minute zu schreiben, obwohl oder vielleicht gerade weil es dem Innenminister lieber gewesen wäre, ich hätte damit aufgehört.(87)

Wenn die Redefreiheit eingeschränkt ist, wird der Schweigende zum Komplizen der Herrschenden. Die Entscheidung, trotzdem über das Zeitgeschehen zu schreiben, wird in dieser Situation zu einer Widerstandshandlung, auch wenn die Schriften wegen Druckverbots nicht gleich veröffentlicht werden können. Vor der Nachwelt steht der Schriftsteller jedoch als Zeuge seiner Zeit. Darin sieht "Hoffmann" seine Rolle als Schriftsteller gerechtfertigt:

Mir hat man die letzte Lebenszeit verbittert, weil ich in dem Märchen »Meister Floh« den Innenminister und seine Gehilfen verhöhnte. Mein Verleger hat die betreffenden Stellen herausnehmen müssen, die Episode »Knarrpanti«. Hoffentlich werden sie in irgendeiner Nachausgabe wieder eingesetzt.(92)

Vor diesem Hintergrund erscheint der Übergang vom Realen zum Phantastischen als eine Technik, die Zensur zu unterhöhlen. Das setzt einen Leser voraus, der fähig ist, zwischen mehreren Erzählebenen zu unterscheiden und die Anspielungen auf das Zeitgeschehen zu erkennen. Dieses Literaturkonzept stellt eine Erweiterung der Volkstümlichkeit in der Theorie des sozialistischen Realismus dar, die Anna Seghers in der *Reisebegegnung* zu begrüßen scheint. Ich möchte nun auf die Behandlung der Zeit in der Erzählung eingehen, um zu zeigen, wie Anna Seghers die Kategorie der objektiven Zeit sprengt und welche Implikationen sich daraus für ein erweitertes Konzept des sozialistischen Realismus ergeben.

## 5 Reisen in der vierten Dimension

In diesem Kapitel möchte ich zeigen, wie und warum Anna Seghers das Gesetz der objektiven Zeit in der *Reisebegegnung* sprengt. Das Konzept der objektiven Zeit, das eine Grundkategorie der Theorie des sozialistischen Realismus bildet, beruht auf der Vorstellung einer linearen, kausal determinierten Vorwärtsentwicklung. Gegen diesen teleologischen Zeitbegriff eines undialektischen Materialismus macht Anna Seghers für die Literatur ein subjektives Zeitkonzept geltend, das von der Logik des Traums, der Erinnerung und der Phantasie ausgeht. Diese Bereiche, die an der Schwelle des Bewußten und Unbewußten liegen, ermöglichen eine Überschreitung der objektiven, historischen Zeitgrenzen und somit eine alineare und akausale Bewegung. Diese Bewegung, in der die objektive Zeit stillzustehen scheint, weil nichts Zeit hat, feste Formen anzunehmen, kann jedoch in den objektiven, historischen Prozeß einfließen und so eine Änderung des Prozesses herbeiführen.

### 5.1 Das objektive Gesetz der Geschichte und die subjektive Willkür der Phantasie

#### 5.1.1 Die Kontroverse um die Zeit in der marxistischen Realismus-Diskussion

Adorno machte in seiner Polemik gegen Lukács' Schrift *Wider den mißverstandenen Realismus*, die er als *Erpreßte Versöhnung* apostrophierte, auf die "von Bergson ausgelöste Kontroverse über die Zeit" aufmerksam.<sup>1</sup> Er monierte, daß diese Kontroverse von Lukács wie "der gordische Knoten traktiert" werde:

Da Lukács nun einmal ein guter Objektivist ist, muß die objektive Zeit partout recht behalten und die subjektive bloß Verzerrung aus Dekadenz sein.<sup>2</sup>

1 Theodor W. Adorno, "Erpreßte Versöhnung." In: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur* 2. Frankfurt am Main, 1961, S. 179. In seiner Polemik gegen Lukács reaktiviert Adorno die Expressionismus-Debatte der dreißiger Jahre, in der sich die Fronten zwischen dem Avantgardismus und dem sozialistischen Realismus bereits herausbildeten.

2 Ebd.

Adorno sah Lukács' Verteidigung des kritischen Realismus teils zu Recht, teils zu Unrecht als Apologie des Stalinismus. Recht hatte Adorno insofern, als Lukács' Postulat der literarischen Methode, die die richtige Erkenntnis und Gestaltung der objektiven Wirklichkeit in ihrer Totalität gewährleisten sollte, den ideologischen Zwecken des autoritären Sozialismus unter Stalin entgegenkam. Beide setzten nämlich ihre Auffassung der objektiven Wahrheit als Norm (d. h. als vernünftig und gesund) voraus und registrierten jede Abweichung von dieser Norm bloß als irrational und krank. Das impliziert, daß Lukács den Avantgardismus, der das Postulat der Rationalität des Geschichtsprozesses nicht mehr aufrechterhalten konnte, nach wie vor ablehnte. Somit negierte er aber auch die diesem Geschichtspessimismus zugrundeliegende Erfahrung des isolierten, entfremdeten Subjekts in der modernen, industriellen Gesellschaft, die nicht einfach auf die verschärfte Entfremdung im Spätkapitalismus zurückzuführen war. Auch dem entwickelten Sozialismus lag der Widerspruch zwischen dem Arbeitsplan, der den Arbeitern oktroyiert wurde, und der Utopie der freien, unentfremdeten Arbeit zugrunde, in der die Menschen ihre latenten Möglichkeiten verwirklichen können. Adorno klammerte jedoch aus seiner Polemik aus, daß Lukács sich in seiner Schrift vom Stalinismus in der Politik und in der Kunst entschieden abwandte. Lukács behauptete, daß die Kategorien der Objektivität und Totalität, die seinem Realismuskonzept zugrundelagen, mit der bürokratischen Willkür des Stalinismus unvereinbar seien.

So hielt Lukács in seiner Verteidigung des kritischen Realismus am Begriff der objektiven Zeit fest, ohne jedoch die historischen und philosophischen Voraussetzungen des Konzepts der subjektiven Zeit zu berücksichtigen. Adorno weist darauf hin, daß die "Unerträglichkeit [der] dinghaft entfremdeten, sinnleeren Zeit [...] Henri Bergson zur Theorie der Erlebniszeit genötigt" hatte.<sup>3</sup> Bergson wies die Unzulänglichkeit des mechanischen und deterministischen Zeitbegriffs des 19.

3 Ebd.

Jahrhunderts für die Beschreibung der Bewußtseinsprozesse nach. Er argumentierte, daß die Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts die Zeit verräumlichten und homogenisierten, um eine lineare Kausalitätskette zwischen den einzelnen Punkten einer Bewegung zu rekonstruieren.<sup>4</sup> So beschrieben sie zwar die Resultante der Bewegung, aber nicht die Bewegung selbst, die in jedem Augenblick unbestimmt ist, da die Einwirkung heterogener Kräfte auf das Objekt jederzeit dessen Richtung ändern kann. Das Konzept der Bewegung durchkreuzt die lineare Kausalitätskette des mechanischen Determinismus, weil man jedem Ergebnis heterogene Ursachen zuordnen kann. Bergson entwickelte den Begriff der Dauer für die Zwischenstadien der Bewegung. Er verstand die Dauer als reine Qualität, d. h. als Intensität, in der sich die Grenzen zwischen den einzelnen Stadien auflösten, so daß sich das jeweilige Ergebnis einer Bewegung nie allein aus den vorhergehenden Stadien ableiten ließ. Er schreibt:

For between successive conscious states there exists a difference of quality which will always frustrate any attempt to deduce any one of them *a priori* from its predecessors.<sup>5</sup>

In der Dauer findet somit ein qualitativer Sprung statt, der dem Bewußtseinsprozeß eine neue Richtung gibt.

Zwei entgegengesetzte Konsequenzen lassen sich aus Bergsons Theorie ziehen: Eine wäre die Unerkennbarkeit der Welt, die andere die Erkenntnis

des Bruchs zwischen der übermächtigen und unassimilierbaren Dingwelt und der hilflos von ihr abgleitenden Erfahrung.<sup>6</sup>

Lukács nahm diesen Bruch jedoch nicht zum Ausgangspunkt seiner Ästhetik, obwohl sein marxistischer Standort das nahegelegt hätte. In den Entwürfen zu den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* schrieb Marx, daß der gesellschaftliche Zusammenhang, der aus der Interaktion der Individuen hervorgehe, dem Individuum zunächst als eine fremde Macht gegenüberstehe:

4 Henri Bergson, *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: George Allen, 1912, S. 101

5 Ebd., S. 155f.

6 Th. W. Adorno, [Anm. 1], S. 168



Sosehr nun das Ganze dieser Bewegung als gesellschaftlicher Prozeß erscheint, und sosehr die einzelnen Momente dieser Bewegung vom bewußten Willen und besonderen Zwecken der Individuen ausgehn, sosehr erscheint die Totalität des Prozesses als ein objektiver Zusammenhang, der naturwüchsig entsteht; zwar aus dem Aufeinanderwirken der bewußten Individuen hervorgeht, aber weder in ihrem Bewußtsein liegt, noch als Ganzes unter sie subsumiert wird. Ihr eigenes Aufeinanderstoßen produziert ihnen eine über ihnen stehende, fremde gesellschaftliche Macht; ihre Wechselwirkung als von ihnen unabhängigen Prozeß und Gewalt. Die gesellschaftliche Beziehung der Individuen aufeinander als verselbständigte Macht über den Individuen, werde sie nun vorgestellt als Naturmacht, Zufall oder in sonst beliebiger Form, ist notwendiges Resultat dessen, daß der Ausgangspunkt nicht das freie Individuum ist.<sup>7</sup>

Aus der Erkenntnis des Bruchs zwischen subjektivem Bewußtsein und gesellschaftlichem Sein geht die Frage hervor, wie dieser Gegensatz vermittelt sein könnte. Das Verhältnis zwischen subjektiver und objektiver Zeit wäre ein wesentlicher Aspekt dieser Frage.

Lukács bemängelte an Bergsons Theorie, daß er die "abstrakt aufgefaßte Zeit von der Gegenständlichkeit und von der Bewegung getrennt" habe.<sup>8</sup> Er argumentierte, daß die Trennung der abstrakten Zeit von der konkreten historischen Bewegung zu einem "Sowohl-als-auch" Denken führe. Lukács warnte davor, daß dieser Relativismus in den Sumpf bürgerlicher Ideologien herabführe. Lukács entwickelte dagegen einen Begriff der objektiven Wahrheit, der eine Wahl für die verschiedenen, aber nicht gleichwertigen Möglichkeiten des historischen Prozesses voraussetzt. Er ging davon aus, daß die Entscheidung für die "richtige" Tendenz den historischen Fortschritt vorantreibe und es dem künstlerischen Subjekt ermögliche, sein Talent voll zu entfalten. Das definierte er als künstlerische Parteilichkeit. So legte Lukács der Geschichte zwar eine objektive, unabhängig vom individuellen Bewußtsein existierende Triebkraft zugrunde, doch er sah sie nicht als Schicksal, das sich unabhängig vom menschlichen Handeln und Denken manifestiere. Da sie nur als Tendenz bestand, konnte sie durch die jeweiligen historischen Umstände

<sup>7</sup> Zitiert nach Th. W. Adorno, ebd., S. 157f.

<sup>8</sup> Georg Lukács, "Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus". In: Georg Lukács, *Werke, Bd. IV: Probleme des Realismus I*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971, S. 490

(welche das menschliche Bewußtsein und Verhalten einschließen) blockiert werden.

Lukács postulierte eine dialektische Beziehung zwischen der Vielfalt der sinnlichen Eindrücke, der Abstraktion des Gesetzes und der Praxis. Obwohl er den Begriff der objektiven Wahrheit mit Lenin als ein Umschlagen der Quantität in Qualität definierte, betonte er das quantitative Moment stärker als den qualitativen Sprung im Geschichtsprozeß. Er tendierte dazu, die "objektive" Wahrheit als Summe aller Kenntnisse oder als Ergebnis des wissenschaftshistorischen Prozesses zu sehen, anstatt sie als ein Konstrukt innerhalb dieses Prozesses und somit als grundsätzlich revidierbar zu begreifen. So überwog in Lukács' Geschichtskonzeption das Moment der Kontinuität dem der Diskontinuität. Die dialektische Rückkoppelung des abstrakten Wahrheitsbegriffs an die Praxis verhinderte jedoch, daß der Erkenntnisprozeß in einem luftleeren Raum angesiedelt wurde. Durch die Wechselwirkung zwischen der Wissenschaft und dem historisch materiellen Prozeß entstand ein komplexer, materialistischer Wahrheitsbegriff, der weder einfach auf die ökonomischen Verhältnisse reduzierbar war, noch eine statische Abstraktion darstellte. Lukács sprach in diesem Zusammenhang von der "konkreten Wahrheit".

Wie wirkte sich die Kontroverse um die Zeit auf die Praxis des sozialistischen Realismus aus? H. G. Hölsken steckte die Grenzen der Neubewertung moderner Erzähltechniken zwischen dem *Bitterfelder Weg* 1959 bis 1964 und der Kontroverse um Christa Wolfs Roman *Der geteilte Himmel* (1963) so ab:

Demnach gelten moderne Erzählelemente im jüngeren Roman der DDR als legitim, wenn der Schriftsteller die Beziehung von Individuum und Gemeinschaft als Basis seines Schaffens ansieht und in seinem Werk die Perspektive der gesellschaftlichen oder menschlichen Entwicklung zum Sozialismus sichtbar wird. Wo dagegen beispielsweise der innere Monolog die Entfremdung und Isoliertheit des Individuums ausspricht oder die Aufhebung des Zeit- und Raumkontinuums die Unüberschaubarkeit einer nicht greifbaren, komplexen Weltwirklichkeit ahnen läßt, bleiben moderne Erzählelemente unter dem Aspekt ihrer Gestaltungsabsicht als

Symptome bürgerlicher Dekadenz weiterhin diffamiert. Es geht mit anderen Worten bei der Beurteilung der Handhabung moderner Ausdrucksmittel um eine »Umfunktionierung« moderner Erzählelemente im Sinne des sozialistischen Realismus.<sup>9</sup>

So war die Darstellung der Erlebniszeit im inneren Monolog Ende der sechziger Jahre noch ein Tabu des sozialistischen Realismus.

In der 1975 erschienenen *Einführung in den Sozialistischen Realismus* spielte die Kontroverse um die subjektive Zeit immer noch eine wichtige Rolle.<sup>10</sup> Die Position der Literaturwissenschaftler hat sich jedoch seit Lukács' Schrift von 1957 und der Kontroverse um Christa Wolfs Roman *Der geteilte Himmel* fast unmerklich zugunsten einer vorsichtigen Annahme des Begriffs der subjektiven Zeit verschoben. So wurde zwar vor der "Enthistorisierung der Darstellung" durch die "Verbannung der Zeit - oder genauer: des Entwicklungsgedankens - aus der Gestaltung, die sogenannte Verräumlichung der Zeit" gewarnt, aber der Beitrag der Theorie der subjektiven Zeit zur Darstellung der komplexen und widersprüchlichen Realität dennoch erkannt.<sup>11</sup> Das Konzept der subjektiven Zeit wurde in den Kontext der dialogischen Schreibweise gestellt. Das dialogische Schreiben galt als angemessen für die hochentwickelte sozialistische Gesellschaft, in der die Autoren nicht mehr Allwissenheit auf allen Gebieten vortäuschen, sondern nur noch Ansichten und Vermutungen mit den Lesern über die Realität austauschen konnten. An die Stelle des didaktischen Verhältnisses zwischen Autor und Leser trat somit ein partnerschaftliches.<sup>12</sup>

Wolfgang Emmerich argumentierte jedoch, daß die Überhandnahme der subjektiven Zeit im neueren DDR-Roman selbst die partnerschaftliche Beziehung

9 H. G. Hölsken, "Zwei Romane: Christa Wolf »Der geteilte Himmel« und Hermann Kant »Die Aula«. Voraussetzungen und Deutung". In: *Deutschunterricht (BRD)*, Bd. 5. 1969, S. 74

10 Erwin Pracht (Hg.), *Einführung in den sozialistischen Realismus*. Berlin: Dietz, 1975, S. 314ff.

11 Ebd., S. 315

12 Ebd., S. 325f.

zwischen Autor und Leser in Frage stelle. Der Autor führe in diesen Romanen nur noch einen Monolog:

Hatte die Fabel einst »alle Bezüge und Beziehungen in einen Brennpunkt« vereinigt und »das Verhältnis der Teile zum Ganzen [...] aus einem bloß linearen zu einem radialen« verwandelt, so hat die Erzählung im Zeichen der »Entfabelung« (Jakob Wassermann) jetzt die Tendenz zur »Entorganisierung, Disintegrierung der geläufigen Realität« in sich und läßt, da eine verbindliche Zeiterfahrung im Sinne des »als«, »ehe« und »nachdem« nicht mehr existiert, die »innere, subjektive Zeit« wuchern; die »Erlebniszeit« löst sich radikal ab von der »Ereigniszeit«.<sup>13</sup>

Wie Emmerich andeutet, entsteht der Effekt des gradlinigen Zeitablaufs erzähltechnisch durch solche Konjunktionen wie "als", "ehe" und "nachdem", die zunächst eine temporale, aber implizit auch eine kausale Beziehung zwischen den einzelnen Episoden des Erzählvorgangs suggerieren. Sobald sich diese Darstellung der Zeit als binnenliterarische Konvention des poetischen Realismus etablierte, konstituierte sie eine Norm, die jede andere Zeitauffassung als anti-realistisch ausschloß. Gerade in ihrer Starrheit wirkte die Norm aber entrealisierend. Das lineare Zeitkonzept wurde von den dogmatischen Kulturfunktionären der DDR aufrechterhalten, da es die Herrschaft der Partei über die Arbeiterklasse historisch legitimierte. Nicht die Zustimmung der Arbeiterklasse rechtfertigte somit die Parteidiktatur, sondern die objektive historische Entwicklung, an deren Spitze sich die Partei stellte. Die Relativierung dieser Interpretation des marxistischen Geschichtsbegriffs hätte der Partei somit die ideologische Legitimation entzogen.

Eine Alternative zu dem zeitlichen Nacheinander des Realismus wäre das räumliche Nebeneinander, wie es sich z. B. im Traum manifestiert. In seinen erzähltechnischen Reflexionen setzt Günter Grass den drei bekannten Zeiten eine "vierte Zeit, die Vergegenkunft" entgegen. Er skizziert die daraus entstehende Textkonzeption so:

<sup>13</sup> Wolfgang Emmerich, "Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren". In: P. U. Hohendahl und P. Herminhouse (Hg.), *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, S. 157

Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist mehr möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung.<sup>14</sup>

Damit weigert sich Grass, der Realität eine Ordnung zu unterstellen, außer der des Chaos. Das wäre vom Standort des sozialistischen Realismus, der die Darstellung der Realität aus einer fortschrittlichen, optimistischen Perspektive (d. h. der sozialistischen) verlangt, unmöglich. Wo anders wäre diese Perspektive jedoch angesiedelt, außer in der Geschichte? Vielleicht im Schreiben selbst?

Michail Bachtin griff den Ansatz eines materialistischen Zeitbegriffs bei Bergson und den Eleaten wieder auf und dachte ihn um. Er sah die Rückkehr der Erinnerung an den Anfang einer historischen Kausalitätsreihe als Voraussetzung dafür, daß die Richtung des Geschichtslaufs geändert werden könne. Das impliziert, daß er eine historische Entscheidung nur als eine Möglichkeit des historischen Prozesses und somit als prinzipiell revidierbar sah. Der Geschichtsprozeß sei somit von Brüchen markiert, in denen eine vergessene Möglichkeit durch einen scheinbaren Rückschritt reaktualisiert werde. Diese paradoxe Bewegung schließt das Moment der Phantasie ein, da sie das Subjekt durch das Labyrinth des kollektiven Gedächtnisses steuert, in das alle verwirklichten und unverwirklichten Möglichkeiten des materiellen Prozesses eingeschrieben sind. Die Phantasie vollzieht somit die alineare, sprunghafte Bewegung, die die Verknüpfung der unrealisierten Möglichkeit mit der Gegenwart gewährleistet. Bachtin zitiert Rabelais und Gogol als Beispiele, von denen

die primitive Vorstellung von einer gradlinigen Vorwärtsentwicklung, wie sie in normativen Konzepten aufscheint, außer Kraft gesetzt [wurde]. Es wird deutlich, daß jeder wirklich wichtige Schritt vorwärts mit einer Rückkehr zum Anfang (»Ursprünglichkeit«), genauer gesagt, zur Erneuerung des Anfangs, einhergeht. Vorwärtsgehen kann nur die Erinnerung, nicht das Vergessen. Die Erinnerung kehrt zum Anfang zurück und erneuert ihn. Natürlich verlieren die Termini »vorwärts« und »rückwärts« in diesem Verständnis ihre geschlossene Absolutheit, sie erschließen durch ihre Wechselwirkung eher die paradoxe Natur der Bewegung,

14 Günter Grass, *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*. Darmstadt und Neuwied, 1980, S. 130

die in der Philosophie (von den Eleaten bis hin zu Bergson) erforscht und unterschiedlich gedeutet worden sind. Auf die Sprache angewandt, bezeichnet eine solche Rückkehr die Wiederherstellung eines agierenden, akkumulierenden Gedächtnisses in seinem vollen Bedeutungsumfang.<sup>15</sup>

Bachtin ersetzte den linearen Zeitbegriff durch den chronotopischen Typus der Bewegung, den er wie folgt definiert:

Uns ist bei ihm die Unzerrissenheit von Raum und Zeit (Zeit als vierte Dimension des Raums) wichtig. Den Chronotop verstehen wir als eine formal-inhaltliche Kategorie der Literatur.<sup>16</sup>

Auch Kristevas Theorie der Intertextualität, die sich auf Bachtins Theorie der Redevielfalt beruft, beruht auf einem solchen chronotopischen Zeitkonzept. Indem Kristeva den Text als eine Verarbeitung ungleichzeitiger Texte definiert, wird der Zeit-Raum als Strukturmerkmal des Textes erkennbar.<sup>17</sup> Der Text stellt sowohl in Kristevas als auch in Bachtins Theorie eine "Vergegenkunft" dar. Die Intertextualität der *Reisebegegnung* funktioniert auf drei Ebenen: 1. Die Autoren in ihrer historischen Zeit bilden einen Intertext; 2. die Autorin produziert aus den Texten der drei Autoren einen historisch spezifischen Intertext; 3. die kulturpolitische Erbe-Debatte wird in der *Reisebegegnung* intertextuell verarbeitet (oder literarisch verfremdet).

### 5.1.2 Die Darstellung der Zeit in der *Reisebegegnung*

Anna Seghers' *Reisebegegnung* setzt die Zeitreise als Möglichkeit der literarischen Zeitgestaltung voraus. Damit sprengt sie das Gesetz der objektiven Zeit, das sowohl dem kritischen als auch dem sozialistischen Realismus zugrundelag. In der Erzählung vertritt "Gogol" zunächst dieses Zeitkonzept.<sup>(94)</sup> Erst als "Hoffmann" ihn auf die Zeitreise als Voraussetzung ihrer Zusammenkunft aufmerksam macht, läßt "Gogol" vom Begriff der objektiven Zeit ab. "Hoffmann" trumpft mit der Bemerkung auf:

15 Michail M. Bachtin, "Rabelais und Gogol - Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes". In: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S. 345

16 Ebd., S. 366

17 Siehe Julia Kristeva, "Der geschlossene Text". In: Peter V. Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Frankfurt am Main, 1977

Wir drei, wir saßen hier doch gar nicht beisammen an diesem Tisch, wenn wir ernstlich die Zeit einhalten würden. War ich nicht vor Ihnen, Gogol, geboren? Und Sie, Gogol, fast hundert Jahre vor Kafka?(95)

Dadurch, daß sie die drei Figuren ihre Fiktionalität in der Erzählung reflektieren läßt, verletzt Anna Seghers jedoch ein weiteres Tabu des sozialistischen Realismus. Daß der Text seine eigenen Prämissen reflektiert, zerstört den Schein der Realitäts-treue und gibt der Auseinandersetzung um die Zeit eine ironische Pointe.

Vor die verblüffende "Tatsache" ihrer Unzeitgemäßheit gestellt, müssen die Figuren der drei Autoren eine subjektive Zeitdarstellung akzeptieren, weil sie sonst die Möglichkeit ihrer fiktiven Begegnung negieren müßten. Damit würde aber auch die Erzählung aufhören. Die Autorin, die diese Begegnung inszeniert, braucht die Figuren aber noch (die Regeln des Erzählens verlangen es), um das Gespräch zuende zu führen. Sie bedient sich daher der ästhetischen Freiheit, die "Hoffmann" anhand des *Meister Floh*, in dem er einen längst verstorbenen Optiker wieder auferstehen läßt, so erklärt:

Und ich brauche für meine Erzählung diese Lupe. Ich wende sogar seine Erfindung als Nachtlupe an.(95)

Damit wird dem Erzähler gestattet, historische Fakten für seine Zwecke umzuändern. Dem liegt die Auffassung der Ungleichzeitigkeit verschiedener Ebenen des historischen Prozesses zugrunde. Eine Entdeckung oder eine Erfindung kann jahrzehnte- oder jahrhundertlang ungenutzt bleiben, bis sie plötzlich wieder aktuell wird. Indem diese Relikte in neue Zeitumstände transportiert werden, verlieren sie jedoch auch ihre ursprüngliche historische Form und werden unter den Gesichtspunkten der neuen Situation adaptiert. So gehen sie weder in der Zeit ihrer Entstehung, noch der Zeit ihrer Wiederentdeckung ganz auf.

Die Phantasie, die in der *Reisebegegnung* zum "Gesetz" erhoben wird, subvertiert das Gesetz der objektiven Zeit der Geschichte. Es ist daher signifikant, daß Anna Seghers ihrem Beitrag zur Erbe-Debatte die Form einer Erzählung gibt, da sie ihr die Möglichkeit bietet, die Grenzen der theoretischen und kulturpolitischen Auseinandersetzung zu unterwandern. Indem sie eine Erzählung schreibt, braucht sie sich als prominentes Mitglied des DDR-Establishments nicht so strikt an die

Grundsätze des sozialistischen Realismus zu halten, als wenn sie einen literaturpolitischen Essay oder eine Rede verfassen würde.

Anna Seghers greift auf die Konvention der Zeitreise zurück, die sie in Hoffmanns Erzählungen vorgeprägt fand, und wandelt sie in eine literarische Zeitreise um.<sup>18</sup> In dem Zeitraum einer Nacht rafft Anna Seghers ein Jahrhundert zusammen.<sup>19</sup> Obwohl die Zeitraffung auch eine Möglichkeit des historischen Erzählens darstellt, sprengt sie in der *Reisebegegnung* das lineare Zeitgesetz des Historizismus, da sie diachrone Personen und Ereignisse synchronisiert. Diese Art der Zeitraffung, die das Zeitkontinuum aufhebt, ist eine Technik des Traums. Der Traum setzt die Zeit der materiellen Produktion außer Kraft, die als Summe homogener Zeiteinheiten bemessen den Wert eines Produkts bestimmen. In der modernen Industriegesellschaft läßt dieses quantitative Zeitkonzept den Arbeiter selbst als Ware erscheinen, dessen Wert genau gemessen werden kann.

In der Erzählung *Die Reisebegegnung* wird aber nicht nur die Zeit verkürzt, sondern eine Unmöglichkeit durch eine Realität ersetzt. Erzähltechnisch äußert sich das darin, daß die Konditionalform des Konjunktivs ("was wäre, wenn...") durch das Präteritum ("es war") ersetzt wird. Dieser Umgang mit der Zeit ist dem des Traums analog, der einen Wunsch durch die Wunscherfüllung ersetzt. Der Gebrauch des Präteritums in der Erzählung suggeriert, daß die phantastische Begebenheit tatsächlich stattgefunden hat. Das Einsetzen historisch akkurater Details und Figuren in die phantastische Erzählform bringt das teleologische Geschichtskonzept eines undialektischen Materialismus durcheinander. Es ist gerade die

18 Die Zeitreise ist auch ein bevorzugtes Thema der Science-Fiction-Story, die als Genre der Unterhaltungsliteratur in der DDR große Popularität genoß. Vgl.: Rainer Nägele, "Trauer, Tropen und Phantasmen: Ver-rückte Geschichten aus der DDR". In: P. U. Hohen-dahl und P. Herminghouse, [Anm. 13], S. 196. Anna Seghers' Erzählung *Sagen von Unirdischen* aus dem Band *Sonderbare Begegnungen* gehört jedoch eher in dieses Genre als die *Reisebegegnung*.

19 Graf Lützow gibt die Dauer der Reise mit dem Zug von Dresden nach Prag an: "The train leaving Dresden at 11.18 reaches Prague at 3.11." Vgl. Graf Lützow, *The Story of Prague*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1924, S. xviii. Da "Hoffmann" die Strecke von Dresden an die tschechische Grenze vermutlich mit der Postkutsche zurücklegt, müssen wohl einige Stunden zu dieser Angabe hinzugefügt werden!



Ambivalenz zwischen der realistischen und der übernatürlichen Erzählebene in der Erzählung, die ein entscheidendes Merkmal des Phantastischen konstituiert.<sup>20</sup> Indem Anna Seghers die unmögliche Begegnung zwischen den drei Autoren in die Vergangenheit projiziert, hält sie die Gegenwart und die Zukunft für ähnliche subjektiv-willkürliche Überraschungen offen. In der Literatur ist die Zeit nicht irreversibel. Mit der Hoffmann-Figur scheint Anna Seghers es als Möglichkeit der Literatur zu sehen, die Gesetze der Alltagsrealität zu imitieren und/oder zu sprengen. "Hoffmann" begründet die Freiheit des Schriftstellers im Umgang mit der Zeit so:

Die Lebenden tot machen und die Toten lebendig, das gehörte zu seinem Beruf. Was längst geschehen war, noch einmal vergegenwärtigen und erraten, was in Zukunft passieren könnte.(86)<sup>21</sup>

Es stellt sich jedoch die Frage, ob Schriftsteller die Daten und Begebenheiten der Geschichte beliebig anordnen und interpretieren können oder ob diese Daten und Tatsachen nicht doch in einem komplexen Zusammenhang, dem der "Wahrheit", stehen. Wenn "Kafka" z. B. reflektiert, daß er dem *Amerika*-Roman ein positives Ende hätte geben sollen, mißt Anna Seghers Kafkas Werk mit einem Maßstab, der dessen Komplexität nicht gerecht wird. In "Gogols" Fall erkennen "Hoffmann" und "Kafka" den ersten Teil der *Toten Seelen* als ein eigenständiges Meisterwerk, während sie seine Lösungsversuche im zweiten Teil als mißlungen empfinden.

"Gogol" möchte selbst die Phantasie dem Gesetz der objektiven Zeit unterordnen, die auch die Zeit der materiellen Produktion ist. Obwohl er zugibt, daß ihn das "Unerwartete, Sonderbare" in "Hoffmanns" Märchen "entzückt", kritisiert er an "Hoffmanns" selbstherrlichem Umgang mit der Zeit:

20 Vgl. dazu Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur*. (Übersetzt von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur). Berlin/Wien: Ullstein, 1975, S. 26

21 In Hoffmanns Erzählung *Doge und Dogaresse* erklärt ein Fremder den Betrachtern eines Bildes, wie der Künstler Phantasie und Geschichte verknüpft: "Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose, im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zu Leben formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder wohl auch mit der Zukunft und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird." In: E. T. A. Hoffmann, *Meistererzählungen*. Manesse Verlag: Schweiz, S. 343f. Den Historiker stellt der Fremde dagegen als "eine Art redendes Gespenst aus der Vorzeit" dar(S. 344).

Ja, aber eins will mir nicht einleuchten: Wie Sie leichtfertig umgehen mit der Zeit. Sie setzen die Zeit ein, wie Sie wollen. Etwas geschieht heute, was ins Gestern gehört, ein anderes Mal ist vor zweihundert Jahren etwas geschehen, was jetzt erst seine Fortsetzung erlebt. Auch im Phantastischen, meine ich, herrscht das Gesetz der Zeit.(94)

Gogols Erzählungen enthalten jedoch selbst solche phantastischen Sprünge, die sich nicht einfach unter das Gesetz der objektiven Zeit subsumieren lassen. So beginnt Gogols Erzählung *Der Mantel* zwar mit der realistischen Darstellung der Not eines kleinen Staatsbeamten Akaki, der Geld für einen neuen Mantel spart, mit dem neuen Mantel eine Zeit lang von seinen Kollegen anerkannt wird, bis ihm der Mantel gestohlen wird und er vor Kälte und Verzweiflung stirbt, doch endet die Erzählung mit einem phantastischen Geschehen. Als der Staatsrat, der sich nicht um Akakis gestohlenen Mantel kümmern wollte, eines Nachts von seinen Kollegen heimkehrte, überfiel ihn jemand auf der Straße und nahm ihm den Mantel ab. Der Staatsrat glaubte, den verstorbenen Akaki in dieser Person wiederzuerkennen. Dieser Vorfall läßt zumindest zwei verschiedene Interpretationen zu. Man könnte entweder annehmen, daß das schlechte Gewissen des Staatsrats ihm die Gestalt Akakis suggeriert oder daß das Gespenst die materielle Zeit der Produktion, die Akaki in den Mantel investierte, repräsentieren soll. "Gogol" entscheidet sich für die letztere Interpretation:

Der arme Akaki hat furchtbar sparen müssen, um sich das Mäntelchen anzuschaffen. Durch die Zeit des Sparens wird ihnen klar, was der Erwerb und dann der Verlust für ihn bedeutet. Erst wenn er vor Verzweiflung stirbt, spukt sein Geist.(95)

Nach "Gogols" Ansicht stellt das Gespenst somit die verselbständigte Arbeitszeit Akakis dar, die ihren Lohn selbst nach dem Tod des Arbeiters fordert. Das setzt eine allegorische Ebene der Erzählung voraus, die dem realistischen Erzählgestus widerspricht. Das Spuken des Gespenstes in einer sonst realistischen Erzählung weist auf eine übernatürliche Ebene hin, die die Realitätstreue der gesamten Erzählung in Frage stellt. Der Übergang vom Realistischen und Wahrscheinlichen ins Übernatürliche bildet auch ein auffallendes Strukturmerkmal in Gogols Erzählung *Das Porträt*. Hier geht der phantastische Vorfall jedoch gleich am Anfang in die realistische Handlung über. "Gogol" erzählt die Geschichte nach:

Ein Künstler kauft für seine letzten Rubel auf dem Newski-Prospekt ein abgeschabtes, altes Porträt. Aus einem fremdartigen Gesicht sehen ihn durchdringende Augen an. Er hängt es in sein Atelier. Die Augen verfolgen ihn. Nachts steigt der Mann aus dem Rahmen. Er verliert eine Geldrolle. Als am Morgen der Wirt kommt mit einem Polizisten, um die Mietschulden zu kassieren, entdeckt der Polizist ein Paar Geldstücke aus der Rolle.(108)

Der übernatürliche Vorfall stellt den Künstler vor die Wahl, ob er sich für das Geld ein Atelier kaufen und malen soll oder ob er es verschwenden und sein Leben genießen soll. Trotz seines Festhaltens an einem objektiven Realismuskonzept in der *Reisebegegnung* enthalten Gogols Texte daher phantastische Sprünge, die auf eine ihm unbewußte subjektive Realitätskonstruktion hinweisen. Erst im Gespräch mit "Hoffmann" und "Kafka" werden ihm diese phantastischen Übergänge bewußt.

Obwohl der bürgerliche kritische Realismus auf dem Konzept der objektiven Zeit beruht, enthält er widersprüchliche Momente einer subjektiven Zeitgestaltung, in der sich die Logik der Phantasie und des Traums manifestiert. Anna Seghers spürt diesen Momenten in Gogols Texten nach, um das Recht auf die phantastische Erzählweise auch für den sozialistischen Realismus einzuklagen. So loben die Figuren "Hoffmann" und "Kafka" an Gogols Texten gerade das "Wunderbare" und "Wunderliche". Auf "Hoffmanns" Frage an "Kafka", ob er Gogols "wunderbar wunderlichen Roman"(88) *Die toten Seelen* kenne, antwortet "Kafka" begeistert:

Sein Land ist sicher so grenzenlos und seine Bewohner sind herrlich und bodenlos im Guten und Schlechten wie in ihren Wünschen.(ebd.)

An der Stelle des Gesprächs, an der "Kafka" die Novelle *Der Mantel* lobt, verliert "Gogol" plötzlich all seine Steifheit und kehrt in sein echtes Ich zurück(93f.). Erst jetzt gibt er zu, daß in dieser Erzählung "die Wirklichkeit plötzlich in einem wilden Flug" endet.(94)

Anna Seghers stellt vor allem "Hoffmann" als Exponenten eines Realismuskonzepts dar, das sowohl aus realistischen als auch aus phantastischen Elementen

gewoben ist. In diesem Konzept scheinen sich die zwei Leitfäden ihrer Poetik zu überschneiden, die sie einmal so beschrieb:

Erzählen, was mich heute erregt, und die Farbigkeit von Märchen. Das hätte ich am liebsten vereint und wußte nicht, wie.<sup>22</sup>

Ein wesentlicher Aspekt dieses Realismuskonzepts ist der Verzicht auf die einheitliche Darstellung der Zeit. "Hoffmann" verspottet "Gogols" dogmatisches Zeitkonzept: "Ich aber, ich pfeif auf die Zeit!"(95) Trotzdem ließ der Innenminister Metternichs die "Knarrpanti-Episode" aus dem *Meister Floh* streichen, weil er in dieser phantastischen Darstellung eine Satire des Polizeistaats erkannte. Die phantastische Darstellungsweise schließt somit soziales Engagement nicht aus. "Hoffmann" formuliert das so:

Was die Leute für pure Phantasie halten, kann manchmal auch ein Stück handfeste Wirklichkeit enthalten.(91)

Vom Standort des sozialistischen Realismus ist das ein wichtiges Kriterium für die Aufnahme Hoffmanns in das sozialistische kulturelle Erbe.

So griff Anna Seghers an der literaturpolitischen Wende um 1970 einen Leitfaden ihrer Poetik wieder auf, der während des Aufbaus der DDR in den Hintergrund ihres Schreibens rückte, da er scheinbar von den politischen und ideologischen Anforderungen der Zeit ablenkte. In der 1943/44 entstandenen Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* bildeten mehrere subjektive und objektive Zeitebenen ein komplexes Gewebe. In einem Essay zu dieser Erzählung argumentiert Christa Wolf, daß es gerade der Literatur möglich sei, die Utopie eines freieren und intensiveren Daseins anzudeuten:

Gegenwart, mehrere »reale« Vergangenheiten, und mehrere Möglichkeitsformen von Vergangenheit und Zukunft. [...] Hier wird erzählt, um die Zeit zu verstehen, aber auch, um sie zu verkürzen, und die Voraussetzung dafür ist, sie im wahren Sinne des Wortes zu durchschauen, ihre Schichtungen durchsichtig zu machen: Das kann, von allen künstlerischen Ausdrucksformen, nur die Literatur. Sich in dem Rahmen, den Ort und Zeit aufspannen, ungezwungen bewegen; das schwebende

22 Zitiert nach Frank Benseler: "Vorwort". In: Manfred Behn (Hg.), *Anna Seghers. Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1980, S. 7

künstlerische Bewußtsein im Medium Zeit steigen und sinken lassen, Jahrzehnte vorbeigehen lassen, einen Augenblick fixieren. Eine Form der Freiheit in einer, wenn auch fiktiven, Realität vorführen, nach der wir im Traum uns sehnen; intensives Dasein in seinem künstlerischen Widerschein, das aber weniger scheinhaft, künstlich und ersatzweis ist als das wirkliche Leben der meisten.<sup>23</sup>

In der *Reisebegegnung* adaptiert Anna Seghers Hoffmanns Zeitkonzept als Möglichkeit des innovativen Schreibens unter den Bedingungen der DDR-Literaturpolitik in den frühen siebziger Jahren. Sie geht nicht so weit in der Sprengung des konventionellen Zeitkonzepts wie Hoffmann selbst. Paul-Wolfgang Wühl beschreibt dessen Behandlung der Zeit so:

So wie Hoffmann den dreidimensionalen Raum aufreißt und den Mythos als vierte Dimension darüberstülpt, beginnt er auch in höchst selbstherrlicher Weise mit jener Zeit zu spielen, die seine Dresdner Bürger an der Kirchturmuhre messen und pedantisch in Pflicht und Vergnügen einteilen.<sup>24</sup>

Mit Hilfe des Mythos zeigt Hoffmann die Absurdität der bürgerlichen, kontinuierlichen Zeit.<sup>25</sup> Wühl bemerkt, daß im

Rahmen der phantastischen Zeitstruktur dieser Gegenwirklichkeit [...] Zeitverschiebung, Zeitsprünge und Simultaneität geradezu konventionell [wirken].<sup>26</sup>

Rainer Nägele argumentiert zu Recht, daß das Phänomen des Phantastischen von der Auseinandersetzung um die Subjektivität nicht zu trennen sei.<sup>27</sup> Die Phantasie gestaltet die Wünsche des Subjekts. Zu diesen Wünschen zählt aber auch der Wunsch, die anderen von der eigenen, abweichenden Auffassung der Realität zu überzeugen. Somit ist der Versuch, ein objektives Bild der Realität zu konstruieren wahnwitzig, da er das subjektive Moment jedes realistischen Credo leugnet. Rainer Nägele meint, daß die Krise, in die diese Erkenntnis den Schriftsteller wirft, dadurch zu überwinden sei, daß er beim Schreiben die Grenze zwischen Realem und

23 Christa Wolf, "Zeitschichten". In: *Neue Deutsche Literatur*, Bd. 31, 1983, S. 22

24 Paul-Wolfgang Wühl, *E. T. A. Hoffmann: Der goldene Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988, S. 38

25 Ebd.

26 Ebd.

27 R. Nägele, [Anm. 18], S. 194

Irrealem überschreite und somit das normative Konzept einer einheitlichen Realität sprengt. Er schreibt:

Wo das Schreiben in der Sprache von der Ideologie als »Rückzug in die Sprache« verdächtigt wird, bedeutet ein In-die-Grenzen-der-Sprache-Gehen eine explosive Grenzüberschreitung.<sup>28</sup>

In ihrer Rede auf dem VII. Schriftstellerkongreß fordert Anna Seghers die Schriftsteller auf, von dem Stimulans der Phantasie Gebrauch zu machen. Positiv an phantastischen Stoffen wertet sie, daß sie die Leser reizen, ihre Neugierde erwecken und ihre Lebensfreude erhöhen. Vor dem Delirium, die eine Überdosis dieser Stimulantien hervorrufen könnte, schützt jedoch das "Kräutlein Faktum". Dazu schreibt Anna Seghers:

Der Schriftsteller soll seiner Phantasie nachgehen. Er wird gewiß sein Leben lang nicht nur Träume schildern, seine Leser nicht nur reizen mit phantastischen Stoffen. Manche Leser teilen sein Bedürfnis, andere werden neugierig. Es erhöht ihre Lebensfreude. Auch umrankt von märchenhaft seltsamen Pflanzen, vergißt der Schriftsteller nicht, sich nach dem Kräutlein »Faktum« zu bücken, von dem Lichtenberg sprach.<sup>29</sup>

Aus der Ermahnung, sich das Phantastische nicht zu Kopfe steigen zu lassen, spricht die Angst vor der Überschreitung der Grenze zwischen Realem und Irrealem, Bekanntem und Unbekanntem, die diese Grenzziehung selbst in Frage stellen würde.

## 5.2 Die Reise als Grenzüberschreitung

### 5.2.1 Die Grenze zwischen Realem und Irrealem

Die realistischen Details des Erzähleingangs der *Reisebegegnung* (z. B. der Name "Hoffmann", die Geräusche des Fahrzeugs, das die Tschuschen mit Vorliebe benutzen und der Fluß "Elbe") stehen in einem fiktiven Zusammenhang, der den Präsuppositionen des Realismus widerspricht. Obwohl sie realistische Zeichen sind,

<sup>28</sup> Ebd., S. 195

<sup>29</sup> Anna Seghers, "Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken". (Rede auf dem VII. Schriftstellerkongreß, November 1973). In: Gisela Rüß (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971 - 1974*. Stuttgart: Seewald Verlag, 1976, S. 869

bezeichnen sie keine intersubjektiv verifizierbare äußere Realität. Durch den ersten Satz vergewissert die Erzählerin den Leser, daß "Hoffmann" am Ziel seiner Reise ankam. Es erscheint jedoch als rätselhaft, wie er dort ankam. Darüber gibt die Erzählerin keine genauere Auskunft. Die Fahrt über die sächsische Grenze wird als Rückblende in die erlebte Rede eingeschoben. Der Leser erfährt daher nur so viel, wie die Figur "Hoffmann" weiß. "Hoffmanns" Aufmerksamkeit für seine Umgebung während der Fahrt wird aber erstens durch die Dunkelheit geschwächt (es ist Nacht), zweitens durch den leichten Schwindel, den das ungewohnte Fahrzeug ihm verursacht, und drittens durch den im Mondlicht schimmernden Fluß, der seine Gedanken und Träume gefangen nimmt. Die Darstellung des Übergangs vom Wachsein zum Schlaf würde die Regeln des phantastischen Erzählens noch nicht verletzen, wenn die Leerformeln des Namens, des Fahrzeugs und des Hinweises auf den Kanzelarius Lindhorst den Leser nicht stutzig machten. In der Rückblende wird die Grenze zwischen Traum und äußerer Realität verwischt. Damit stellt sich jedoch die Frage, ob die Grenzüberfahrt als eine wahrscheinliche oder eine metaphorische Reise ins Land der Poesie zu verstehen ist.

Der literarisch bewanderte Leser wird merken, daß der "Kanzelarius Lindhorst", der "Hoffmann" auf seine Insel einlädt, eine Umbildung des Namens "Archivarius Lindhorst" aus E. T. A. Hoffmanns Novelle *Der goldene Topf* ist und vermuten, daß die Figur "Hoffmann" den Schriftsteller E. T. A. Hoffmann darstellt. Die fiktive Gestalt des Schriftstellers träumt somit von einer Begegnung mit einer Figur aus seinem Werk. Der Erzähltext schiebt wie der Traum verschiedene Realitäts- und Zeitebenen ineinander. Der Leser hat es mit einer Fiktion zweiten Grades, einer Fiktion in einer Fiktion zu tun. Durch diesen Spiegelungs- und Verdoppelungseffekt stellt der Erzähltext die eigene Fiktionalität aus. So bezieht er den Leser in das Spiel der Phantasie ein. Die Diskrepanz zwischen der fiktiven Figur "Hoffmann" und der Person E. T. A. Hoffmann ist nur ein Aspekt des Illusionsbruchs, der dadurch entsteht. Obwohl die Hoffmann-Figur nicht mit dem Schriftsteller E. T. A. Hoffmann identisch ist, treibt Anna Seghers in der *Reisebegegnung* ähnliche Spiele mit der objektiven historischen Zeit wie es E. T. A. Hoffmann in seinem

Werk tat. Das Konzept des Autors erscheint somit selbst als eine Fiktion. Der Begriff des Realismus löst sich in den vielfältigen Spiegelungen der Erzählung auf. So werden an den Rändern des Realismus andere Möglichkeiten sichtbar, die Realität darzustellen. "Hoffmanns" Reise setzt eine Reihe von Grenzübergängen voraus: 1. die zeitlich-räumliche Grenze, wie sie zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt festgelegt ist; 2. die Grenze zwischen Alltagsrealität und Traum und 3. die Grenze zwischen Alltagsrealität und Fiktion. Die Grenzen zwischen den jeweiligen Bereichen beruhen auf einer Norm, die die beiden Bereiche hierarchisch ordnet, indem sie den einen Teil positiv bewertet (z. B. die Vernunft, die Geschichte und die Realität) und den anderen negativ (z. B. das Irrationale, den Traum, die Phantasie).

Die Grenze beruht auf der Ausschließung, die zugleich verdeckt werden soll. Rainer Nägele beschreibt das so: "[...] innerhalb der Grenzen des jeweils abgesteckten Bodens ist alles erlaubt: Grenzenlosigkeit in Grenzen, ordentliche Freiheit".<sup>30</sup> In diesem Wertsystem gelten der Traum und die Fiktion als Abweichung und somit als unvernünftig, verrückt. Diese Grenze spaltet das Subjekt in das System des Bewußten und das des Unbewußten. Während die Naturwissenschaft subjektive Erfahrungen ausklammert, da sie logischen Kategorien nicht zugänglich sind, besitzt die Kunst Techniken, um diese Erfahrungen zu gestalten. Die Kunstmittel sind den Arbeitsweisen des Traumes darin analog, daß sie mit Hilfe der Verdichtung (Metapher) und Verschiebung (Metonymie) akausale Beziehungen artikulieren können. Während das Unbewußte im Traum die Regeln des Bewußtseins sprengt, verstößt das ästhetische Gesetz jedoch bewußt gegen sie. Rainer Nägele meint, daß die willkürliche Umkehrung des Gewohnten in der Kunst und im Traum den Begriff der Realität als willkürliche Konstruktion entlarve:

Diese Transformation des Realen in der phantasmagorischen Form und symbolischen Wertkette resultiert zwar in einem »Unwahren«, in Verzerrung, Verrückung, aber es ist nicht das Falsche einer binären Logik oder

<sup>30</sup> R. Nägele, [Anm. 18], S. 197



einer einfach aufhebbarer Täuschung, sondern das Produkt eines *systematischen Verblendungszusammenhangs*.<sup>31</sup>

Es gilt daher nicht, Phantastisches aus den Texten herauszulösen, sondern der Grenzziehung zu folgen, durch die Reales und Phantasmatisches einander im Gleiten der symbolischen Kette des Textes konstituieren und liquidieren.<sup>32</sup>

Der Verstoß gegen das Gesetz der Vernunft in der Kunst erweckt die Lust und Neugierde der Leser. Diese Wirkung wird dadurch hervorgerufen, daß das Phantastische und Irreale im Erzählzusammenhang "suggestive Gegenständlichkeit als Reizmaterial für die Phantasie des Lesers" gewinnt.<sup>33</sup> Die Blickführung des Erzählers ermöglicht es, Reales und Irrreales suggestiv zu kombinieren. Paul-Wolfgang Wühl argumentiert, daß magische Vorgänge, wie E. T. A. Hoffmann sie darstellt,

die »Schwellenüberschreitung« (Miller) aus der Wirklichkeit ins Wunderbare als optisch einprägsame »Grenzverwischung« (Just) [markieren], die ein oszillierendes Bild mit unscharfen Rändern präsentiert.<sup>34</sup>

Auf diese Weise stimuliert z. B. "Anselmus' geheimnisumwittertes romantisches Dichtertum [...] unsere Phantasie in »Callots Manier« mit dem Elixier des Wunderbaren".<sup>35</sup>

Diese Methode, die Grenze zwischen dem Realen und dem scheinbar Irrrealen zu überschreiten, soll die Leser dazu veranlassen, die versteckten Zusammenhänge des Realen selbst herauszuarbeiten. Wühl versucht zu zeigen, wie Hoffmann in seiner Erzählweise von Callots Zeichentechnik angeregt wurde:

Auch reizte ihn die Tatsache, daß Callotsche Blätter den Betrachter zwingen, mühsam, wie in ein Vexierbild, in die versteckten Bezüge der dargestellten Wirklichkeit einzudringen. Hoffmanns »Manier« in der Behandlung des Wunderbaren besteht darin, daß sich die Bilder plötzlich beleben und, wie bei Callot, zu einer tiefen Bühne mit unbestimmten Grenzen werden. Auf dieser Bühne verliert sich die Flächigkeit des gezeichneten Blattes, während eine in den natürlichsten Farben glänzende Welt zum Vorschein kommt. Diese Wunderwelt ist zwar an der Wirk-

31 Ebd., S. 200

32 Ebd.

33 P.-W. Wühl, [Anm. 24], S. 48

34 Ebd., S. 46

35 Ebd., S. 103

lichkeit festgemacht, aber dennoch ganz aus der Phantasie des Künstlers hervorgegangen.<sup>36</sup>

Anna Seghers begründet den Einfluß Callots auf "Hoffmanns" Erzählkunst anders.

Ihr "Hoffmann" sagt:

Callot hat aus den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges und dem Elend der Bauern beklemmende und zugleich zarte, hauchfeine Darstellungen gemacht, und weil sie oft auf mein eignes Empfinden abgestimmt sind, erlaubte ich mir, über eine Reihe Erzählungen, zu denen auch »Ritter Gluck« gehört, den Titel zu setzen »Nach Callots Manier«.(107)

Obwohl Anna Seghers den Bezug zwischen dem Realen und dem Phantastischen nicht theoretisch begründet, besteht sie doch auf der Möglichkeit der Kunst, die Realität einer historischen Zeit mit allen Mitteln, die ihr die Phantasie zur Verfügung stellt, darzustellen. So ist die Phantasie zwar in der Realität verwurzelt, aber sie kann wie in Callots Zeichnungen ein Realitätsbild produzieren, das im Kontrast zur Oberfläche der Realität steht.

Das Unbewußte manifestiert sich nicht nur im Traum, sondern auch in der Begegnung mit dem Fremden. Das fremde Land und die fremde Kultur locken "Hoffmann", den russischen Schriftsteller "Gogol" kennenzulernen und schrecken ihn zugleich ab. Diese Ambivalenz wird in der Bemerkung deutlich, daß "Hoffmann" "Gogol" seinen Brieffreund nannte, "weil etwas Befreundetes durch die Entfremdung an sein Herz rührte".(85) Die Grenzenlosigkeit Rußlands erscheint "Hoffmann" als begehrenswert im Gegensatz zur politischen Zersplitterung des eigenen Landes. Er formuliert das so:

Es mußte grenzenlos sein, dachte Hoffmann, nicht zu vergleichen mit seinem eigenen, wenn man den Mischmasch von Herzogtümern und Fürstentümern und Königreichen und Bischofssitzen ein einziges Reich nennen konnte.(ebd.)

Die gemeinsame Sprache und die Dichtung dieser zersplitterten Fürstentümer bilden jedoch die Grundlage der deutsch-nationalen Einheit und ermöglichen deren Anschluß an die Weltliteratur:

Allerdings schrieben dort die Dichter in ein und derselben Sprache, und sie konnten es aufnehmen mit den Dichtern der Welt.(ebd.)

Die Dichtung überbrückt somit die Kluft zwischen dem Eigenen und Fremden, das schon immer im Eigenen vorhanden war. Sie ist das Medium, in dem die *Reisebegegnung* überhaupt zustande kommt.

### 5.2.2 Das Verhältnis der Phantasie zur Wissenschaft

Es erhebt sich die Frage, ob die Produkte der Phantasie zeitlos sind, da sie das Gesetz der objektiven Zeit durchbrechen oder ob sie selbst historischen Veränderungen unterliegen. Nietzsche scheint das zu implizieren, wenn er die Phantasie als Vorläuferin der Wissenschaft beschreibt. Er gibt diesen Reflexionen den Titel "Unser Erstaunen":

Es liegt ein tiefes und gründliches Glück darin, dass die Wissenschaft Dinge ermittelt, die Stand halten und die immer wieder den Grund zu neuen Ermittlungen abgeben: - es könnte ja auch anders sein! Ja, wir sind so sehr von all der Unsicherheit und Phantasterei unserer Urtheile und von dem ewigen Wandel aller menschlichen Gesetze und Begriffe überzeugt, dass es uns eigentlich ein Erstaunen macht, wie sehr die Ergebnisse der Wissenschaft Stand halten! Früher wusste man Nichts von dieser Wandelbarkeit alles Menschlichen, die Sitte der Sittlichkeit hielt den Glauben aufrecht, dass das ganze innere Leben des Menschen mit ewigen Klammern an die eherne Nothwendigkeit geheftet sei: vielleicht empfand man damals eine ähnliche Wollust des Erstaunens, wenn man sich Märchen und Feengeschichten erzählen liess. Das Wunderbare that jenen Menschen so wohl, die der Regel und der Ewigkeit mitunter wohl müde werden mochten - das gehörte zum Paradies und zur Schwelgerei früherer Zeiten: während unsere Glückseligkeit der des Schiffbrüchigen gleicht, der an's Land gestiegen ist und mit beiden Füßen sich auf die alte feste Erde stellt - staunend, dass sie nicht schwankt.<sup>37</sup>

Daraus ließe sich die Schlußfolgerung ziehen, daß phantastische Erzählungen im wissenschaftlichen Zeitalter überflüssig sind, da die Wissenschaft die Phantasie des Erzählers mit ständig neuen Entdeckungen übertrumpft, die die Gesetze und Begriffe des menschlichen Zusammenlebens in Frage stellen. Nietzsche sieht aber auch die umgekehrte Erfahrung als "erstaunlich", daß die Ergebnisse der Wissenschaft trotz aller Zweifel dem Blick des Wissenschaftlers standhalten. Analog zur

37 Friedrich Nietzsche, "Die fröhliche Wissenschaft". In: Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Hg.), *Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd. 3*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1988, S. 411f.

Wissenschaft verunsichern phantastische Erzählungen die Gewißheiten des Alltagsverstandes, die die Menschen dazu veranlassen, ihre Alltagsvorstellungen umzudenken. Das impliziert, daß der Prozeß des Wissens durch die widersprüchlichen Momente der Phantasie, des Zweifels und des Gesetzes in Bewegung gesetzt wird.<sup>38</sup>

Rainer Nägele meint, daß die Polemik der dogmatischen Kulturfunktionäre gegen die sprachkritische Haltung der modernistischen und avantgardistischen Schriftsteller "zu einem Kampf der Metaphern und zum Kampf gegen die Metapher" gerät.<sup>39</sup> Diese Kulturfunktionäre, die vorgeben, im Besitz der objektiven Wahrheit zu sein, können aber nicht verhindern, daß ihre Texte selbst einer Sprachkritik unterzogen werden. Nägele versucht eine solche Kritik und kommt zu folgendem Ergebnis:

Was als das »Reale« in solchen Texten von der Metapher abgehoben sich behauptet, entpuppt sich bei der genaueren Lektüre als ein Block unreflektierter und/oder verworfener Metaphern. Nicht die Metaphern an sich, auch nicht die Konsistenz oder Inkonsistenz sind das Ideologische, sondern die in ihnen arbeitende Verwerfung, das Spiel von Ausschließung und Einschließung.<sup>40</sup>

Indem die Kulturfunktionäre die Metaphern der sprachlichen Ordnung ständig zitieren, in denen sie die Realität wiedererkennen, schreiben sie sie als Norm fest. Die Sprache wird somit zu einem Herrschaftsmittel.

Christa Wolf plädiert für eine Literatur, die die Verdinglichung des Menschen durch die manipulierbare und manipulierende Sprache der sozialistischen und kapitalistischen Technokraten rückgängig macht. Sie sieht Anna Seghers' Erzählung *Der Ausflug der toten Mädchen* als Beispiel einer Prosa, die den Sinn für den Reichtum menschlicher Beziehungen bewahrt:

Es ist auch die Frage, ob die Menschen von heute für real nur das nehmen können, was greifbar, eßbar, brauchbar, sofort verwertbar ist, oder ob

38 Vgl. auch Georg Lukács' Zitat von Lenin, daß es "Unsinn [ist], die Rolle der Phantasie auch in der strengsten Wissenschaft zu leugnen". Georg Lukács, "Kunst und objektive Wahrheit". In: ders., *Werke Bd. IV. Probleme des Realismus I: Essays über Realismus*. Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1971, S. 610

39 R. Nägele, [Anm. 18], S. 197

40 Ebd., S. 198

ihnen jenes Gewebe menschlicher Beziehungen, wie es die Prosa auch der Seghers ihnen vorführt, als wirklich, realistisch, wünsch- und machbar erscheint. Diese bewahrende Rolle der Prosa ist, seit Anna Seghers den »Ausflug der toten Mädchen« schrieb, womöglich noch gewachsen.<sup>41</sup>

Obwohl Anna Seghers persönlich schon lange vor dem Erscheinen der *Reisebegegnung* ein Realismuskonzept vertrat, das phantastische Elemente einschloß, ist es doch signifikant, daß sie in den frühen siebziger Jahren das Phantastische in den Mittelpunkt ihrer drei Novellen unter dem Titel *Sonderbare Begegnungen* und ihrer literaturtheoretischen und -politischen Betrachtungen stellt. So reflektiert Anna Seghers auf dem VII. Schriftstellerkongreß die wechselseitige Beziehung zwischen einer "phantastischen Erfindung" und der Realität unter einem rezeptionsästhetischen Aspekt:

Ein Traum, eine phantastische Erfindung, die hervorgegangen ist aus einem Bestandteil Wirklichkeit, kehrt wieder zurück in die Wirklichkeit, wenn er die Leser erregt hat. Er wird dann wieder zu einem Bestandteil der Wirklichkeit.<sup>42</sup>

In der Phantasie des Autors und des Lesers werden die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit fließend. Die Phantasie vermittelt somit zwischen Traum und Wirklichkeit, Unbewußtem und Bewußtem. Auf der Skala zwischen dem Bewußten und Unbewußten tendiert der Traum zum Unbewußten, während die Phantasie zum Bewußten tendiert.

1973 in einem Interview mit Günter Caspar äußert sich Anna Seghers zum Stellenwert des Phantastischen in der realistischen Kunst so:

Gewiß, das Phantastische, das Unwirkliche, das Sagenhafte und Märchenhafte kann und muß sogar manchmal ein Mittel der realistischen Kunst sein, wenn der Künstler zu schreiben versteht und der Leser zu lesen.<sup>43</sup>

In einem anderem Interview, das im selben Jahr in der Zeitschrift *Neues Deutschland* erschien, begründet Anna Seghers diesen "neuen" Standort so:

41 C. Wolf, [Anm. 23], S. 26

42 A. Seghers, [Anm. 29], S. 869

43 Anna Seghers, *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954 - 1979*. Berlin: Aufbau, 1984, S. 461

Ich meine, daß Träume ein Bestandteil der Wirklichkeit sein können. Richtig gebraucht, erweitern sie die Literatur, die sozialistische Literatur. Sie machen den Menschen zum Erfinder, der er ja von Natur aus ist, und lehren ihn die Erfindungen seiner Mitmenschen achten.<sup>44</sup>

Anna Seghers' Versuch, den Traum in den Realismus zu integrieren, erscheint problematisch, da er einen "realistischen Traum" voraussetzt. Obwohl der Traum ein Bestandteil des normalen Alltagslebens ist, kann er nicht einfach dem Begriff der Realität zugeordnet werden, denn er ist selbst das Produkt einer unbewußten Tätigkeit, der Traumarbeit, in der

unbewußtes Material aus dem Es, ursprüngliches und verdrängtes, sich dem Ich aufdrängt, vorbewußt wird und durch das Sträuben des Ichs jene Veränderungen erfährt, die wir als die Traumentstellung kennen.<sup>45</sup>

Das Studium der Traumarbeit konfrontiert den Wissenschaftler oder den (realistischen) Schriftsteller mit dem Unbewußten, das die Regeln der wissenschaftlichen Logik und somit der objektiven Realität sprengt. Freud beschreibt die Arbeitsweise des Unbewußten so:

Die entscheidenden Regeln der Logik haben im Unbewußten keine Geltung, man kann sagen, es ist das Reich der Unlogik. Strebungen mit entgegengesetzten Zielen bestehen im Unbewußten nebeneinander, ohne daß ein Bedürfnis nach deren Abgleichung sich regte. Entweder sie beeinflussen einander überhaupt nicht, oder wenn, so kommt keine Entscheidung, sondern ein Kompromiß zustande, das unsinnig wird, weil es miteinander unverträgliche Einzelheiten einschließt. Dem steht nahe, daß Gegensätze nicht auseinandergehalten, sondern wie identisch behandelt werden, so daß im manifesten Traum jedes Element auch sein Gegenteil bedeuten kann.<sup>46</sup>

Das Bewußte bildet die letzte Instanz in einem Instanzenzug, durch den das Unbewußte gefiltert und zensiert wird. Freud argumentiert, daß das Unbewußte dem Bewußten daher ebenso fremd wie das "Reale der Außenwelt" erscheint:

44 Ebd., S. 464

45 Sigmund Freud, "Erläuterung an der Traumdeutung". In: Sigmund Freud, *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt: Fischer, 1963, S. 31

46 Ebd., S. 35f.

Das Unbewußte ist das eigentlich reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.<sup>47</sup>

Trotz dieser Analogie unterscheidet Freud die psychische Realität der Wünsche von der materiellen Realität.<sup>48</sup> Der Begriff der Realität ist nicht in den "organischen Elementen des Nervensystems" lokalisiert,

sondern sozusagen *zwischen ihnen*, wo Widerstände und Bahnungen das ihnen entsprechende Korrelat bilden. Alles, was Gegenstand unserer inneren Wahrnehmung werden kann, ist *virtuell*, wie das durch den Gang der Lichtstrahlen gegebene Bild im Fernrohr. Die Systeme aber, die selbst nichts Psychisches sind und nie unserer psychischen Wahrnehmung zugänglich werden, sind wir berechtigt anzunehmen gleich den Linsen des Fernrohrs, die das Bild entwerfen. In der Fortsetzung dieses Gleichnisses entspräche die Zensur zwischen zwei Systemen der Strahlenbrechung beim Übergang in ein neues Medium.<sup>49</sup>

Das Bild, das wir von der Realität empfangen, ist ein virtuelles, da die Sinneseindrücke immer schon durch das System der hierarchisierten Unterschiede gefiltert und geordnet werden. Das Bild einer in sich geschlossenen Realität ist ein sprachliches Konstrukt und entspricht weder der Fluktuation der Materie, noch der unbewußten Wünsche. Im Traum gibt das Bewußtsein dem Druck des Unbewußten nach, indem es unbewußtes Material aufnimmt und umbildet. Es schließt einen Kompromiß mit dem Unbewußten, um das labile Gleichgewicht zwischen ihnen aufrechtzuerhalten.

Die Verwischung der Grenze zwischen Traum und Realität produziert also keinen "realistischen Traum", wenn die Realität in rein logischen Kategorien gefaßt wird, sondern weist umgekehrt auf die Heterogenität des Realen hin. Gegen den Versuch der Wissenschaft, das Phantastische zu rationalisieren und zu normalisieren,

47 Sigmund Freud, "Über den Traum". In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. III. London: Imago, 1942, S. 617f.

48 Ebd., S. 625

49 Ebd., S. 615f.

verrückten phantastische, skurrile und mythische Geschichten die Geschichte, indem sie auf der Heterogenität des Realen bestehen; dieses aber ist nicht nur Objekt einer Aneignung, sondern ebenso des Verwerfens. Und das Verworfenen hindert den Kreis der Dialektik am Schließen.<sup>50</sup>

Das impliziert, daß das Phantastische die Gesetze des Marxismus-Leninismus, auf dem die Theorie des sozialistischen Realismus beruht, sprengt, da es die dialektische Synthese der sozialen Widersprüche nicht zustande kommen läßt.

### 5.3 Die Zeit des Traums

Das Bild des Flusses rekurriert in der Beschreibung von "Hoffmanns" Reise nach Prag und seinem Aufenthalt in der Stadt. Während der Fahrt mit dem schnaufenden und ratternden Fahrzeug "nahm die Elbe, die noch im Mondlicht schimmerte, [...] seine Gedanken gefangen und bald seine Träume" und nach seiner Ankunft in Prag "[ließ er] tief in die Stadt hinein" an den Fluß, denn "in allen fremden Städten [zog es ihn] zuerst zu den Flüssen".(85) Auf der Karlsbrücke erschrickt "Hoffmann" zweimal:

Auf der Karlsbrücke stockten ihm Schritt und Herz. Was da für Gestalten wuchsen auf beiden Seiten der Brücke! Auch ihre Spiegelbilder im stillen, glänzenden Wasser nahmen einem den Atem. Ein Kahn fuhr durch die Spiegelbilder, die Ruder streiften das Kreuz und die faltigen Mäntel. (ebd.)

Zunächst ist "Hoffmann" über die Macht erschrocken, die sich in den Statuen auf beiden Seiten der Brücke manifestiert. Obwohl die Statuen nur aus Stein sind, gebieten sie ihm durch ihre Gegenwart, stillzustehen und innezuhalten. Als "Hoffmann" auf den Fluß hinunterblickt, widerfährt ihm ein zweiter Schock: in den Spiegelbildern auf der Wasseroberfläche erkennt er die Spiegelungen der Macht im Unbewußten wieder. Durch die Reflektion im Fluß verlieren die Zeichen der Macht ihre festen Konturen und werden fließend. Die Verflüssigung des Festen bedroht die Stabilität des Ichs, da es die Bewegung des [ur-]geschichtlichen Prozesses, der sich im Unbewußten spiegelt, nicht kontrollieren kann. Das Unbewußte



nimmt die Produkte der gesellschaftlichen Arbeit wieder auf und formt sie nach seinem Gesetz um. Der Kahn, dessen Ruder das Kreuz und die faltigen Mäntel streifen, könnte als Bild der Phantasie des Künstlers verstanden werden. Indem sie sich auf der "Oberfläche" des Unbewußten bewegt, durchkreuzt ihr Ruderschlag die Zeichen der Macht im Unbewußten und gestaltet die vorbewußten Wünsche. Die Phantasie des Künstlers bewegt sich an der Grenze zwischen den heterogenen Bereichen des Bewußten und Unbewußten. Die Position des Künstlers ist in diesem "Rebus" signifikant. "Hoffmann" steht auf der Brücke und betrachtet die Spiegelung der Statuen im Wasser und seiner eigenen Tätigkeit als Künstler in dem Ruderschlag. Er wirft einen Blick "von außen" auf seine Situierung im historischen Prozeß, die von dem Zwiespalt zwischen der sozialen und politischen Macht und dem Unbewußten geprägt ist.

Die Darstellung von "Hoffmanns" Blick von der Karlsbrücke könnte als Rebus gelesen werden.<sup>51</sup> Freud benutzt diesen Begriff in seiner Traumdeutung, um den manifesten vom latenten Trauminhalt zu unterscheiden:

Den Weg zum Verständnis (»Deutung«) des Traumes beschreiten wir, indem wir annehmen, daß das, was wir als Traum nach dem Erwachen erinnern, nicht der wirkliche Traumvorgang ist, sondern nur eine Fassade, hinter welcher sich dieser verbirgt. Dies ist unsere Unterscheidung eines *manifesten* Trauminhaltes und der *latenten* Traumgedanken. Den Vorgang, der aus den letzteren den ersteren hervorgehen ließ, heißen wir die *Traumarbeit*.<sup>52</sup>

Obwohl der Künstler den manifesten Trauminhalt mit Hilfe seiner Phantasie bewußt gestaltet, kann er dennoch den Bruch zwischen dem manifesten und latenten Trauminhalt nicht schließen. Indem er den Traum in die Sprache der Kunst übersetzt, verschiebt er die Signifikantenkette, die durch die soziale Autorität an einem Punkt fixiert ist. Das ästhetische Gesetz überlistet den Türhüter des Gesetzes, nämlich die Zensur, indem es nicht-autorisierte Bedeutungen beim Lesen hervor-

51 Vgl. Sigmund Freud, "Die Traumdeutung". In: Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. II/III. London: Imago, 1942, S. 284

52 S. Freud, [Anm. 45], S. 31. Zwischen dem Rebus und der Allegorie besteht übrigens eine strukturelle Analogie. Auch in ihr äußert sich ein Bruch zwischen dem sinnlich-konkreten Bild und dem abstrakten Begriff, der durch die Allegorese erst erschlossen werden muß.

ruft, die der Zensur wegen ihrer Nicht-Kongruenz entgleiten. Die Interpretation rekonstruiert die latenten Gedanken des literarischen Traums spekulativ, da sie im Gegensatz zur Psychoanalyse keinen Zugang zu den Assoziationen des Künstlers hat. Ich verstehe "Hoffmanns" Rebus als Anna Seghers Verdichtung seiner "Ästhetik". Daß bei dieser Formung die Verschiebung ihrer eigenen "Ästhetik" eine Rolle spielt, ist wahrscheinlich. Diese "Ästhetik" geht davon aus, daß die Kunst nicht nur - wie die Wasseroberfläche - die Momente des gesellschaftlichen Prozesses spiegelt, sondern auch die Richtung des Prozesses beeinflusst, indem sie ihn gestaltet. In dem literarischen Rebus manifestiert sich sein innerer Prozeß, ohne jedoch mit ihm identisch zu sein. Analog dazu ist der Kern des Traums nicht im manifesten Trauminhalt präsent, sondern muß erst durch die Traumdeutung herausgeschält werden, die den umgekehrten Weg der Traumarbeit beschreitet. Als "Hoffmann" den Blick vom Fluß wieder aufrichtet,

sah er die Burg hoch auf dem gegenüberliegenden Ufer; sie war eine Stadt für sich mit Kirchtürmen, Dächern, langgezogener Hofmauer; sie herrschte über die Stadt. Kein Wunder, daß sich die Kaiser darum gerissen hatten, aus dieser Burg zu herrschen, die in Wirklichkeit selbst herrschte. Der da oben sein Amt ausübte, war sicher stolz, selbstbewußt. Auch seine höchsten und kleinsten Beamten waren wohl selbstbewußt, stolz, jeder gemäß seiner Rangordnung. (85f.)

Diese Konfrontation mit der Macht übt nicht dieselbe nachhaltige Schockwirkung auf "Hoffmann" aus, wie die ersten beiden Male. Sein Blick erfaßt diesmal die Struktur der Macht. Diese Erkenntnis befreit ihn von der Angst vor den Manifestationen der Macht im Unbewußten.

Der Traum ist für den Künstler sprachlich interessant, da er der ausschließlichen Logik des Gesetzes eine alternative Logik entgegensetzt. Freud schreibt, daß die Darstellung der Kausalbeziehung häufig eine verkehrte sei,

indem der Anfang des Traumes die Folgerung, der Schluß desselben die Voraussetzung bringt. Die direkte *Verwandlung* eines Dinges in ein anderes im Traum scheint die Relation von *Ursache* und *Wirkung* darzustellen.<sup>53</sup>

Der Traum löst die hierarchisierten binären Oppositionen auf, die das Gesetz strukturieren. Freud schreibt:

Die *Alternative »Entweder - Oder«* drückt der Traum niemals aus, sondern nimmt ihre beiden Glieder wie gleichberechtigt in den nämlichen Zusammenhang auf.<sup>54</sup>

Ein Entweder-Oder, das bei der Traumreproduktion gebraucht wird, ist durch "Und" zu übersetzen.

Wo der Traum aber greifbar absurd erscheint, einen offenbaren Widersinn in seinem Inhalt einschließt, da ist er so mit Absicht und bringt durch seine scheinbare Vernachlässigung aller logischen Anforderungen ein Stück vom intellektuellen Inhalt der Traumgedanken zum Ausdruck. Absurdität im Traum bedeutet *Widerspruch, Spott* und *Hohn* in den Traumgedanken.<sup>55</sup>

Das impliziert, daß die Traumgedanken Kritik an den Kategorien des Bewußtseins üben. Die Traumgedanken leisten die eigentliche schöpferische Arbeit, während die Traumarbeit den Traumgedanken in den Trauminhalt überführt, indem sie ihn verdichtet und verschiebt.<sup>56</sup>

#### 5.4 Die Überschneidung der Zeitebenen in der Geldszene

##### 5.4.1 Alte und neue Währung

In der Geld-Szene der *Reisebegegnung* wird die sozialistisch-realistische Darstellung, die auf dem Gesetz der objektiven Zeit beruht, *ad absurdum* geführt. Der Effekt ist mit Eschers Bildern vergleichbar, in denen die Details auch absolut realistisch gezeichnet sind bis auf den Punkt, an dem sie plötzlich ins Irreale überführt werden. Dieser Übergang stellt einen Kurzschluß her, durch den die Zeichen immer wieder auf sich selbst zurückverwiesen werden. So wird die Vorstellung einer unmittelbar greifbaren Realität als eine Zeichenkonstruktion entlarvt. Der Spaß mit dem objektiven Zeitgesetz beginnt ausgerechnet mit "Gogol", dem

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Ebd., S. 675

<sup>56</sup> Ebd., S. 680

hartnäckigsten Vertreter der objektiven Zeit unter den dreien. Er entschuldigt sich beim Kellner, weil er nicht die richtige Währung besitzt:

»Tut mir leid, ich hab kein tschechisches Geld.« »Macht nichts«, sagte der Kellner, »wir nehmen hier auch andere Valuta.« Als ihm Gogol auf den Tisch seine Zarenrubel legte, schüttelte er den Kopf. »Verzeihen der Herr, diese Valuta wird jetzt nicht mehr gebucht.« Hoffmann griff nach seiner Börse, da fiel ihm ein, daß er auch mit seinen Talern in diesem Café nichts anfangen konnte.(110)

Die historische Veränderung erfordert somit auch eine neue Währung: Der Zar wurde 1917 durch die Russische Revolution gestürzt, das deutsche Kaiserreich wurde nach einer Revolution nach dem ersten Weltkrieg 1919 eine Republik. Die alten Währungen, mit denen "Gogol" und "Hoffmann" bezahlen wollen, deuten an, daß auch ihre Literaturauffassungen nach der historischen Wende nicht mehr gültig sind. Die sprachliche Ordnung, in der ihre Aussagen erst einen Wert erhielten, verlor nämlich durch den historischen Bruch die allgemeine Verbindlichkeit, die ihr das allgemeine Äquivalent des Geldes verlieh. Das gilt auch für die Schriftsteller, die die Herrschaft dieser Sprachordnung zu subvertieren versuchen. Das Geld stellt ja ein Zeichen dar, das einen entsprechenden Wert in Gold repräsentiert, der von der Reservebank beglaubigt wird. Das Gold steht aber wiederum im Verhältnis eines Signifikanten zu den Produktionsverhältnissen, die den Wert des Geldes bestimmen. Der Bruch in den sozio-ökonomischen Verhältnissen und in der sprachlichen Ordnung ist jedoch nicht ein gleichzeitiger. Er kann sich schon vorher in den Zeichenproduktionen ankündigen, oder er kann erst lange nach dem historischen Umbruch von der Sprache nachvollzogen werden.

#### **5.4.2 Das Geld als Maß der Alltagsrealität**

Sowohl die Fiktion des allgemeinen Äquivalents als auch die der allgemeinverbindlichen Sprache beruht auf der Verschleierung des Bruchs zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat. Beide setzen eine natürliche, transparente Beziehung zwischen dem Zeichen und der Realität voraus. So könnte man das Geld als Prototyp der symbolischen Darstellungsweise sehen.

[Der] Fetisch Ware als der wahre Fetisch resultiert aus dem Eintritt des »realen Dings« in eine »phantasmagorische Form« und einen symboli-

schen Zusammenhang mit Sprachcharakter: die Ware ist eine Sprachform, sie spricht in der »Warensprache« (MEW 23, 66), deren Struktur die des Saussureschen Zeichens ist, dessen Wert sich rein diakritisch im Verhältnis zu einem anderen Wert bestimmt.<sup>57</sup>

Der Vereinnahmung durch eine alle Unterschiede schlichtende Sprache hatte schon die Romantik widerstrebt, indem sie ihr den ästhetischen Bereich entgegenhielt. Den literaturhistorischen Epochen der Romantik und des Realismus lag jeweils ein historischer Bruch zugrunde, nämlich die Französische Revolution und die gescheiterte bürgerliche Revolution in Deutschland. In Rußland begann mit den napoleonischen Eroberungskriegen die Kapitalisierung der Wirtschaft. Sowohl Hoffmann als auch Gogol lebten und schrieben in Krisenzeiten, in der die neuen sozio-ökonomischen Kräfte in Deutschland durch das reaktionäre Regime Metternichs und in Rußland durch den Zaren Nikolaus I. assimiliert und unterdrückt wurden.

Was geschieht aber, wenn das autorisierte Verhältnis des Signifikanten zum Signifikat gebrochen wird? Welche ver-rückten Aussagen ermöglicht dieser Bruch? In der *Reisebegegnung* klappt ein Bruch zwischen der historischen Zeit und der Erzählzeit auf. Die Erzählzeit ist eine Leerformel, die von der historischen Zeit gefüllt wird. Aus der historischen Diskontinuität der drei Autoren stellt Anna Seghers ein Erzählkontinuum her. So entlarvt sie auch die Vorstellung einer geradlinigen literarhistorischen Entwicklung als Fiktion und hält ihr einen Umgang mit dem literarischen Erbe entgegen, der von den aktuellen Bedürfnissen des Rezipienten bestimmt ist. Diese Form der Erberezeption wird in der Erzählung praktiziert. In der Geld-Szene prallen die fiktionale und nicht-fiktionale Ebene aufeinander, ohne daß die eine Ebene über die andere siegt. Die Literatur begründet somit ihr eigenes Zeitgesetz. Die fiktionale Zeit sprengt die homogene, quantifizierbare Zeit der Arbeits- und Alltagswelt. Somit unterhöhlt die Darstellung der Zeit in der *Reisebegegnung* die Prämisse eines rationalen, objektiven Zeitgesetzes. Nach der Bezahlung kehren die drei Schriftsteller wieder in ihre historische Zeit zurück, ohne

57 R. Nägele, [Anm. 18], S. 199

daß dadurch die Möglichkeit der literarischen Zeitreise in Frage gestellt würde. Der Text klärt die Leser nicht über die sonderbare Begegnung auf, sondern läßt fiktionale und nicht-fiktionale Ebenen nebeneinander im Sinne einer "Sowohl-als-auch"-Logik stehen.

Die Café-Rechnung geht aber nur auf, weil "Kafka" für "Hoffmann" und "Gogol" bezahlt:

Es endete schließlich damit, daß Kafka für alle drei die Rechnung beglich. Wie mager er auch bei Kasse war, er freute sich, Gogol und Hoffmann begegnet, ja beide bewirtet zu haben. (110)

"Kafka" spielt eine rätselhafte Rolle in der Erzählung: Er ist aus "Hoffmanns" und "Gogols" Perspektive ein Fremder. Er bildet jedoch die Folie, vor der sich "Gogols" und "Hoffmanns" Literaturauffassungen schärfer abgrenzen. Als "Gastgeber" der beiden zeitreisenden Schriftsteller vermittelt er aber schließlich zwischen der Literatur des 19. und der des 20. Jahrhunderts. Seine Gegenwart in einem bestimmten Raum (Prag) zu einer bestimmbar Zeit (die frühen zwanziger Jahre, denn die Tageszeitungen berichten von Masaryk und "Kafka" schreibt seinen Roman *Das Schloß*), verleiht der *Reisebegegnung* eine historische Dimension, die im Konflikt zur phantastischen Zeitreise steht.

Obwohl "Gogol" in der Novelle eine außerliterarische Wirklichkeit als Maßstab des Schreibens voraussetzt, diese allerdings nicht näher definiert, subvertiert die Novelle selbst eine solche naive Korrelation zwischen Literatur und Realität. Die literaturhistorische Konstellation der drei Autoren erlaubt es dem Leser, selbst zu entscheiden, ob die ästhetischen Konzepte, die "Gogol" und "Hoffmann" vertreten, den gesellschaftlichen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts angemessen sind. "Kafka" scheint die Problematik des modernen, bürgerlichen Schriftstellers zu repräsentieren, dessen Existenz durch die Entfremdung und Isolation des bürgerlichen Individuums bedroht ist. Seghers' "Kafka" versucht, "Gogol" und "Hoffmann" zu erklären, warum seine Lage eine optimistische Perspektive verhindert. "Kafka" bezahlt aber nicht nur für "Gogols" und "Hoffmanns" Bestellung, sondern er schreibt auch ihre Texte fort und rettet sie somit vor dem Vergessen, ebenso wie Anna Seghers versucht, die drei Autoren für die Erbe-Debatte Anfang der siebziger

Jahre zu reaktualisieren. Somit ergeben sich zwischen Anna Seghers und den Figuren der drei Autoren jeweils verschiedene Bezüge, die darauf hinweisen, daß Seghers von allen dreien lernte, ohne sich jedoch mit einer Figur zu identifizieren. Somit erscheint die Autorschaft Anna Seghers als ein Intertext, der, von den politischen Entwicklungen der DDR in den siebziger Jahren geprägt, dennoch eigenwillige Abweichungen von den Grundsätzen der bisherigen Literaturpolitik markiert.

## Schlußfolgerung

Anna Seghers' Novelle *Die Reisebegegnung* war richtungweisend für die DDR-Literatur der siebziger Jahre, da sie Alternativen zur Methode des sozialistischen Realismus erkennen ließ, indem sie auf das kontroverse Erbe des frühen russischen Realismus, der Romantik und der frühen Moderne zurückgriff und es unter den Gesichtspunkten der Volkstümlichkeit, der sozialistischen Parteilichkeit und des Realismus adaptierte.

Diese Alternativen beruhen auf einem erweiterten Realitätskonzept, das die an den Grenzen des Bewußten und Unbewußten liegenden Begriffe des Traums, der Erinnerung und der Phantasie einschließt. Der Versuch, die Sprengkraft, die diesen Begriffen zugrundeliegt, durch den Verweis auf eine nicht näher definierte außertextuelle Realität als Maßstab für die Literatur einzudämmen, produziert eine Reihe von Widersprüchen. Vor allem die Zeitreise setzt die objektive Zeit, in der die objektive Realität erkennbar wird, außer Kraft, und macht eine subjektive Zeitwahrnehmung geltend, die es dem Subjekt ermöglicht, verändernd in die Geschichte einzugreifen.

Jüngere Schriftsteller der DDR, die diese Novelle als Aufforderung zu literarischen Experimenten verstanden, stellten die Grundlagen der sozialistischen Literatur- und Kulturpolitik jedoch radikaler in Frage, indem sie das kritische Potential der romantischen Phantasie und der reflektierenden Subjektivität gegen die Parteideologie wendeten. Als Beispiele dieses Trends seien Christa Wolf, Günter Kunert, Stephan Hermlin, Gerhard Wolf, Günter de Bruyn, Franz Fühmann, Irmtraud Morgner und Peter Hacks erwähnt. Hier bahnten sich bereits die politischen Entwicklungen an, die im November 1989 kulminierten und die SED dazu zwangen, die Vereinigung der beiden deutschen Staaten zu akzeptieren.



## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W., "Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: »Wider den mißverstandenen Realismus«". In: *Noten zur Literatur* 2. Frankfurt am Main, 1961
- Adorno, Theodor W., "Rückblickend auf den Surrealismus". In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main, 1974
- Bachtin, Michail M., "Rabelais und Gogol - Die Wortkunst und die Lachkultur des Volkes." In: *Die Ästhetik des Wortes*. (Hg.) Rainer Grübel. Frankfurt am Main, 1979
- Bahro, Rudolf, *Die Alternative*. Köln/Frankfurt, 1977
- Barkowski, Anette, "Im Schnittpunkt von Geschichte und Identität. Anna Seghers' Erzählung *Auf dem Wege zur Amerikanischen Botschaft*." In: *Acta Germanica*, Bd. 19, 1989
- Barthes, Roland, "Inaugural Lecture" (Collège de France). In: Susan Sontag (Hg.), *A Barthes Reader*. New York, 1982
- Barthes, Roland, Karl Korn und Günter Eich, "Der Schriftsteller vor der Realität". In: *Akzente*, Bd. 4, 1956
- Benjamin, Walter, "E. T. A. Hoffmann und Oskar Panizza". In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/2: Aufsätze, Essays, Vorträge. (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1980
- Benjamin, Walter, "Eine Chronik der deutschen Arbeitslosen. Zu Anna Seghers Roman »Die Rettung«." In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. (Hg.) Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt am Main, 1980
- Benjamin, Walter, "Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages". In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2/2. (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1980
- Benjamin, Walter, "Ursprung des deutschen Trauerspiels". In: *Gesammelte Schriften*, Band 1/1. (Hg.) Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1980
- Benjamin, Walter, "Zweierlei Volkstümlichkeit. Grundsätzliches zu einem Hörspiel." In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4/2. (Hg.) Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main, 1972 (1980)
- Benseler, Frank, "Vorwort". In: Anna Seghers, *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Bergson, Henri, *Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London, 1912
- Bilke, Jörg B., "Die Germanistik in der DDR: Literaturwissenschaft in gesellschaftlichem Auftrag." In: Manfred Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, 1971
- Bisztray, George, *Marxist Models of Literary Realism*. New York, 1978
- Blackburn, Alexander, *The Myth of the Picaresque. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel (1554 - 1954)*. Chapel Hill, 1979

- Bloch, Ernst und Hanns Eisler, "Die Kunst zu erben". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Bloch, Ernst, "Diskussion über Expressionismus". (1938) In: Fritz J. Raddatz. (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Bloch, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main, 1977
- Bock, Helmut, "Historische Tradition und Erberezeption bei Marx und Engels." In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 1, 1974
- Bock, Sigrid, "Anna Seghers liest Kafka". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 30, 1984
- Bormann, Alexander von, "Wie aktuell ist die deutsche Romantik? Ein Umblick in der Forschung". In: *Euphorion*, Bd. 78, 1984
- Born, Nicolas, *Die erdabgewandte Seite der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg, 1976 (1979)
- Brecht, Bertolt, "Der Messingkauf". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 16: *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main, 1967
- Brecht, Bertolt, "Volkstümlichkeit und Realismus". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 19: *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. Frankfurt am Main, 1967
- Brenner, Hildegard, "Widerspiegelung - Materialismus/nicht Realismus. Konterpositionen". In: *alternative*, 19. Jahrgang, Heft 106, 1976
- Calvino, Italo, *The Literature Machine*. London, 1987
- Daemmrich, Horst S., "Zu E. T. A. Hoffmanns Bestimmung ästhetischer Fragen". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 3, 1968
- Dautel, Klaus, *Zur Theorie des literarischen Erbes in der "entwickelten sozialistischen Gesellschaft" der DDR: Rezeptionsvorgabe und Identitätsangebot*. Stuttgart, 1980
- Degemann, Christa, "Sie ließ sich vom Osten nehmen, mit Haut und Haar". In: *horen*, Bd. 28, Nr. 4, 1983
- Demetz, Peter, *Marx, Engels und die Dichter. Ein Kapitel deutscher Literaturgeschichte*. Berlin, 1969
- Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*. Bd. 1: 1949/70. (Hg.) E. Schubbe. Stuttgart, 1972. Bd. 2: 1971/74. (Hg.) G. Rüß. Stuttgart, 1976
- Eagleton, Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*. London, 1981
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe*. (Hg.) H. Houben. Wiesbaden, 1949
- Eibl, Karl, "»Realismus« als Widerlegung von Literatur". In: *Poetica*, Bd. 6, Nr. 4, 1974
- Eisele, Ulf, "Realismus-Problematik: Überlegungen zur Forschungssituation". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, Bd. 51, 1977
- Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Darmstadt und Neuwied, 1981

- Emmerich, Wolfgang, "Der verlorene Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren". In: Peter U. Hohendahl und Patricia Herminghouse (Hg.), *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt am Main, 1983
- Emmerich, Wolfgang, *Zur Kritik der Volkstumsideologie*. Frankfurt am Main, 1971
- Engels, Friedrich, "Brief an Miss Harkness". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1. Hamburg, 1969
- Erlich, Victor, "Gogol' and Kafka: Note on »realism« and »surrealism«". In: Morris Halle (Hg.), *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*. (11 October 1956) The Hague, 1956
- Ermolaev, Herman, *Soviet Literary Theories. 1917 - 1934. The Genesis of Socialist Realism*. Berkeley/Los Angeles, 1963
- Fetzer, John Francis, "From the »Blue Flower« to the »True Blue«. Anna Seghers' Variations on a Romantic Theme from her Exile Years in Mexico". In: Dieter Borchmeyer, Till Heimeran (Hg.), *Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten. Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag*. Tübingen, 1985
- Fingerhut, Karlheinz, "Produktive Kafka-Rezeption in der DDR". In: Wilhelm Emrich und Bernd Goldmann (Hg.), *Franz Kafka Symposium 1983. Akademie der Wissenschaften und der Literatur zu Mainz*. Mainz, 1985
- Finnegan, Ruth, *Oral Literature in Africa*. Oxford Library of African Literature, 1970
- Fischer, Ernst, "Kafka-Konferenz". In: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*. Darmstadt, 1973
- Fischer, Ernst, "Franz Kafka". In: *Sinn und Form*, Bd. 14, 1962
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917 - 1920*. London, 1947
- Freud, Sigmund, "Die Traumdeutung". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 2/3. London, 1942
- Freud, Sigmund, "Erläuterung an der Traumdeutung". In: *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt am Main, 1963
- Freud, Sigmund, "Über den Traum". In: *Gesammelte Werke*, Bd. 3. London, 1942
- Fühmann, Franz, "Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Rede in der Akademie der Künste der DDR". In: *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann*. Hamburg, 1980
- Garaudy, Roger, "Kafka, die moderne Kunst und wir". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 3. Hamburg, 1969
- Goethe, Johann Wolfgang, *Gesamtausgabe*, Bd. 21: *Maximen und Reflexionen*. München, 1968
- Goethe, Johann Wolfgang, *Gesamtausgabe*. Bd. 32: *Schriften zur Literatur* 2. München, 1962

- Gogol, Nicolai, "The Overcoat". In: *The Diary of a Madman and Other Stories*. New York, 1960
- Gogol, Nicolai, *Dead Souls*. (Übers. v.) David Magarshack. Harmondsworth, 1961 (1974)
- Goldammer, Peter (Hg.), *Schriftsteller über Kleist. Eine Dokumentation*. Berlin und Weimar, 1976
- Gorki, Maxim, "Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller". (1934) In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1. Hamburg, 1969
- Gorki, Maxim, "Werkstattgespräche". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1. Hamburg, 1969
- Grass, Günter, *Kopfgeburt oder Die Deutschen sterben aus*. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Gransow, Volker, "Trends der DDR-Kulturpolitik in den siebziger Jahren". In: P. Brokmeier und R. Rilling (Hg.), *Beiträge zur Sozialismusanalyse 1*. Köln, 1978
- Hess, Heide, und Peter Liebers (Hg.), *Arbeiten mit der Romantik heute*. Berlin, 1978
- Heine, Heinrich, "Die romantische Schule". In: *Sämtliche Werke*, Bd. 7. Leipzig, 1910
- Herminghouse, Patricia, "Die Wiederentdeckung der Romantik: Zur Funktion der Dichterfiguren in der Neueren DDR-Literatur". In: Gerd Labrousse (Hg.), *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 11/12: DDR-Roman und Literaturgesellschaft*. Amsterdam, 1981
- Herminghouse, Patricia, "The Rediscovery of Romanticism: Revisions and Reevaluations". In: *Studies in GDR culture and society*. Washington, 1982
- Hilzinger, Sonja, *Christa Wolf*. Stuttgart, 1986
- Hoffmann, E. T. A., "Doge und Dogaresse". In: *Meistererzählungen*. (Hg.) Jürg Fierz. Manesse Verlag, o.J.
- Hoffmann, E. T. A., "Ritter Gluck". In: *Meistererzählungen*. (Hg.) Jürg Fierz. Manesse Verlag, o.J.
- Hoffmann, E. T. A., "Der Sandmann". In: *Der Zauberspiegel. Ausgewählte Erzählungen*. München, 1952
- Hoffmann, E. T. A., "Des Vetters Eckfenster". In: *Gesamtausgabe*, Bd. 11. (Hg.) Walther Harich. Weimar, 1924
- Hohendahl, Peter Uwe, "Theorie und Praxis des Erbens: Untersuchungen zum Problem der literarischen Tradition in der DDR". In: Peter Uwe Hohendahl und Patricia Herminghouse (Hg.), *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt am Main, 1983
- Hölsken, H. G., "Zwei Romane: Christa Wolf »Der geteilte Himmel« und Hermann Kant »Die Aula«. Voraussetzungen und Deutung". In: *Deutschunterricht (BRD)*, Bd. 5, 1969
- Hörsch, Jochen, "Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts". In: Burkhardt Lindner und W. Martin

- Lüdke (Hg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main, 1979
- Horn, Peter, "Symbol und Allegorie. »Mystisches Nu« und »Geschichte als Leidensgeschichte der Welt«. Zu Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. (unveröffentlichter Aufsatz, Universität Kapstadt)
- Horn, Peter, "Zur Originalität und Individualität verdammt. Zur Stellung und zum Anspruch des bürgerlichen Schriftstellers". In: *Heinrich von Kleists Erzählungen. Eine Einführung*. Königstein/Ts., 1978
- Johnson, Uwe, *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main, 1980
- Kafka, Franz, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*. New York, 1946
- Kafka, Franz, *Das Schloß*. Frankfurt am Main, 1983 (1963)
- Kaufmann, Hans, "Zehn Anmerkungen über das Erbe, die Kunst und die Kunst des Erbens". In: Hans Kaufmann (Hg.), *Positionen der DDR-Literaturwissenschaft. Auswahl aus den Weimarer Beiträgen (1971 - 1973)*. Kronberg/Ts., 1974
- Kaufmann, Hans, "Erben als Aneignungsprozeß". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 25, Nr. 9, 1979
- Keßler, Peter und Irene Wegner, "Ethos und epische Welt: Anna Seghers". In: Hans Richter (Hg.), *Schriftsteller und literarisches Erbe. Zum Traditionsverhältnis sozialistischer Autoren*. Berlin und Weimar, 1976
- Kreuzer, Helmut, "Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus". In: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.), *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*. Stuttgart, 1975
- Kristeva, Julia, "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman". In: Jens Ihwe (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3. Frankfurt am Main, 1972
- Kristeva, Julia, "Der geschlossene Text". In: Peter V. Zima (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*. Frankfurt am Main, 1977
- Kundera, Milan, *The Book of Laughter and Forgetting*. Harmondsworth, 1980
- Kunert, Günter, "Pamphlet für K." In: *Sinn und Form*, Bd. 27, 1975
- Küntzel, Heinrich, "Der andere Kleist. Wirkungsgeschichte und Wiederkehr Kleists in der DDR." In: *Jahrbuch zur Literatur in der DDR*, Bd. 1, 1980
- Kurella, Alfred, "Nun ist dies Erbe zuende ...". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1969,
- Leistner, Bernd, "Kleist in der neueren DDR-Literatur." In: Dirk Grathoff (Hg.), *Heinrich von Kleist. Studien zu Werk und Wirkung*. Op-laden, 1988
- Leistner, Bernd, "Überlegungen zum »Vorgang des Erbens«". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 21, Nr. 2, 1975

- Lenin, Wladimir I., "Lew Tolstoi als Spiegel der russischen Revolution". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Lenin, Wladimir I., "Parteiorganisation und Parteiliteratur". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Lukács, Georg, "Das Problem der Perspektive". In: *Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus 1*. Neuwied und Berlin, 1971
- Lukács, Georg, "Die Romantik als Wendung in der deutschen Literatur". In: *Kurze Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt und Neuwied, 1975 (1963)
- Lukács, Georg, "Franz Kafka oder Thomas Mann?" In: *Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus 1*. Neuwied und Berlin, 1971
- Lukács, Georg, "Gogol - Gedenkrede zu seinem hundertsten Todestag." In: *Werke*, Bd. 5: *Probleme des Realismus 2. Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Neuwied und Berlin, 1964
- Lukács, Georg, "Kunst und objektive Wirklichkeit". In: *Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus 1*. Neuwied und Berlin, 1971
- Lukács, Georg, "Reportage oder Gestaltung?". In: *Werke*, Bd. 4: *Probleme des Realismus 1*. Neuwied und Berlin, 1971
- Lukács, Georg, "Tendenz oder Parteilichkeit?" In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2. Hamburg, 1969
- Lukács, Georg, "Es geht um den Realismus". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Lukács, Georg, "»Größe und Verfall« des Expressionismus". In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Lukács, Georg, *Ästhetik*, Bd. 3. Neuwied und Darmstadt, 1972 (1963)
- Lukács, Georg, *Ästhetik*, Bd. 4. Neuwied und Darmstadt, 1972 (1963)
- Lukács, Georg, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin, 1953
- Lüthi, Max, *Märchen*. Stuttgart, 1964 (1962)
- Lützwow, Count, *The Story of Prague*. London, 1924
- Liotard, Jean Francois, *Das Patchwork der Minderheiten*. Berlin, 1977
- Marx, Karl, "Die deutsche Ideologie". In: *Karl Marx 1818/1968*. Bad Godesberg, 1968
- Marx, Karl, "Aus seinen Werken". In: *Karl Marx 1818/1968*. Bad Godesberg 1968
- Marx, Karl, "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte". In: *Studienausgabe*, Band 4. *Geschichte und Politik 2. Abhandlungen und Zeitungs- aufsätze zur Zeitgeschichte*. (Hg.) Iring Fetscher. Frankfurt am Main, 1966
- Marx, Karl und Friedrich Engels, "Feuerbach: Gegensatz von materialistischer und idealistischer Anschauung". (Einleitung) In: *Studienausgabe*, Bd. 1. (Hg.) Iring Fetscher. Frankfurt am Main, 1966
- Mayer, Hans, *Gelebte Literatur*. Frankfurt am Main, 1987
- Mayer, Hans, *Zur deutschen Klassik und Romantik*. Pfullingen, 1963

- Mayer, Hans, *Zur deutschen Literatur der Zeit. Zusammenhänge, Schriftsteller, Bücher*. Reinbek bei Hamburg, 1967
- Mehnert, Elke, "Der Ausflug der toten Dichter. Zu einem Versuch der Anna Seghers über das Erben". In: Heide Hess und Peter Lieber (Hg.), *Arbeiten mit der Romantik heute*. Berlin, 1978
- Mehring, Franz, *Zur Literaturgeschichte: Von Calderon bis Heine*. Berlin, 1929
- Milfull, John, "Juden, Frauen, Mulatten, Neger. Probleme der Emanzipation in Anna Seghers »Karibische Erzählungen«". In: Manfred Jurgensen (Hg.), *Frauenliteratur. Autorinnen - Perspektiven - Konzepte*. Bern, 1983
- Milfull, John, "Das Problem der Innovation in der erzählenden Literatur der DDR". In: Rolf Klopfer und Gisela Janetzke-Dillner (Hg.), *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, 1981
- Mittenzwei, Werner und Reinhard Weisbach (Hg.), *Revolution und Literatur. Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur*. Leipzig, 1971
- Mozejko, Edward, *Der sozialistische Realismus. Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode*. Bonn, 1977
- Musil, Robert, "Triädere". In: *Nachlaß zu Lebzeiten*. Hamburg, 1978
- Nägele, Rainer, "Geht es noch um den Realismus? Politische Implikation moderner Erzählformen im Roman". In: Wolfgang Paulsen (Hg.), *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*. Bern, 1977
- Nägele, Rainer, "Trauer, Tropen und Phantasmen: Ver-rückte Geschichten aus der DDR." In: Peter Uwe Hohendahl und Patricia Herminghouse, *Literatur der DDR in den siebziger Jahren*. Frankfurt, 1983
- Nietzsche, Friedrich, "Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem". In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York, 1988
- Nietzsche, Friedrich, "Die fröhliche Wissenschaft". In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York, 1988
- Nietzsche, Friedrich, "Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral". In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 5. (Hg.) Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York, 1988
- Pareigis, Gottfried, *Realitätsdarstellung in ausgewählten Werken des »Bitterfelder Weges«*. Kronberg, 1974
- Plumpe, Gerhard, "Ästhetik oder Theorie literarischer Praxis?" In: *alternative*, Bd. 106, 1976
- Politzer, Heinz, "Wer hat Angst vor dem Bösen Franz? Kafka erscheint im Osten." In: *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und österreichischen Literatur*. Stuttgart, 1968
- Politzer, Heinz, "Problematik und Probleme der Kafka-Forschung." In: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*. Darmstadt, 1973
- Pracht, Erwin (Hg.), *Einführung in den sozialistischen Realismus*. Berlin, 1975

- Raddatz, Fritz J., "Der ambivalente Sozialismus. Anna Seghers". In: *Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur der DDR*, Bd. 1. Frankfurt am Main, 1976
- Raddatz, Fritz J., "Zur Entwicklung der Literatur in der DDR". In: Manfred Durzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, 1976 (1971)
- Reich-Ranicki, Marcel, "Bankrott einer Erzählerin. Anna Seghers: »Das Vertrauen«". In: *Lauter Verrisse*. München, 1970
- Reich-Ranicki, Marcel, "Kafka übt Selbstkritik. Anna Seghers, »Sonderbare Begegnungen«". In: *Lauter Verrisse*. München, 1970
- Richter, Hans, "Der Kafka der Seghers". In: *Sinn und Form*, Bd. 35, 1983
- Roisch, Ursula, "Analyse einiger Tendenzen der westdeutschen bürgerlichen Romantikforschung seit 1945". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 2, 1970
- Sauer, Klaus, "Das Haus und seine Erbauer. Literaturtheoretische und literaturpolitische Äußerungen von Anna Seghers seit 1945". In: Peter Roos und Friederike J. Hassauer-Roos (Hg.), *Anna Seghers - Materialienbuch*. Darmstadt und Neuwied, 1977
- Schiller, Dieter, "Die Klassiker des Marxismus-Leninismus über Probleme der Tradition und des kulturellen Erbes". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 1, 1974
- Schlegel, Friedrich, *Literary Note Books, 1797 - 1801*. (Hg.) H. Eichner. London, 1957, Nr. 1154
- Schlenker, Wolfram, *Das »kulturelle Erbe« in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945 - 1965*. Stuttgart, 1977
- Schmitt, Maria C., "Die Ästhetik des Widerstands". *Studien zu Kontext, Struktur und Kunstverständnis*. St. Ingbert, 1986
- Schneider, Michael, *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke. Aspekte des Kulturverfalls in den siebziger Jahren*. Darmstadt und Neuwied, 1981
- Schuhmann, Klaus, "Auf der Suche nach dem »wirklichen Blau«. Künstler- und Schaffensproblematik in drei Erzählungen von Anna Seghers". In: Horst Nalewski und Klaus Schuhmann (Hg.), *Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den siebziger Jahren*. Berlin und Weimar, 1981
- Seghers, Anna, "Der sozialistische Standpunkt läßt am weitesten blicken". (Rede auf dem 7. Schriftstellerkongreß, November 1973). In: Gisela Rüß (Hg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971 - 1974*. Stuttgart, 1976
- Seghers Anna, und Georg Lukács, "Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács." In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 2. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Seghers, Anna, "Aufgaben der Kunst". In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980



- Seghers, Anna, "Die Reisebegegnung." In: *Sonderbare Begegnungen*. Darmstadt und Neuwied, 1973 (1984)
- Seghers, Anna, "Die Tendenz in der reinen Kunst." In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Seghers, Anna, "Für Christa Wolf." In: *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954 - 1979*. Berlin und Weimar, 1984
- Seghers, Anna, "Gotthold Ephraim Lessing". In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Seghers, Anna, "Illegales legal". In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Seghers, Anna, "Tolstojs irdisches Erbe". In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Seghers, Anna, "Über die Entstehung von Krieg und Frieden". (Brief an Jorge Amado) In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Seghers, Anna, "Wirklichkeit und Phantasie. Fragen - Antworten". (Befragter: Achim Roscher) In: *Neue Deutsche Literatur*, Bd. 24, Nr. 11, 1976
- Seghers, Anna, "Woher sie kommen, wohin sie gehen. Über den Ursprung und die Weiterentwicklung einiger Romangestalten Dostojewskis, besonders über ihre Beziehungen zu Gestalten Schillers". In: *Woher sie kommen, wohin sie gehen. Essays aus vier Jahrzehnten*. (Hg.) Manfred Behn. Darmstadt und Neuwied, 1980
- Seghers, Anna, *Aufsätze, Ansprachen, Essays 1954 - 1979*. Berlin, 1984
- Shdanow, Andrei A., "Rede auf dem I. Unionskongreß der Sowjetschriftsteller". (1934) In: Fritz J. Raddatz (Hg.), *Marxismus und Literatur*, Bd. 1. Reinbek bei Hamburg, 1969
- Simmons, Ernest J., *Introduction to Russian Realism: Pushkin, Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Chekhov, Sholokhov*. Bloomington, 1965
- Sinyavsky, Andrei, "The space of prose". In: *Index on Censorship*, Bd. 17, 1988
- Szondi, Peter, *Poetik und Geschichtsphilosophie I: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Frankfurt am Main, 1974
- Todorov, Tzvetan, *Einführung in die fantastische Literatur*. (Übers. v.) Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin/Wien, 1975
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. (Übers. von) Wlad Godzich. Minneapolis, 1984
- Totten, Monika, "Zur Aktualität der Romantik in der DDR. Christa Wolf und ihre Vorläufer(innen)". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 101, 1982
- Träger, Claus, "Geschichtlichkeit und Erbe der Romantik". In: *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*. Leipzig, 1981

- Träger, Claus, "Historische Dialektik der Romantik und Romantikforschung". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 24, 1978
- Träger, Claus, "Ideen der französischen Aufklärung in der deutschen Romantik." In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 1, 1968
- Träger, Claus, "Über Historizität und Normativität des Klassikbegriffs". In: *Studien zur Erbetheorie und Erbeaneignung*. Leipzig, 1981
- Träger, Claus, "Ursprünge und Stellung der Romantik". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 2, 1975
- Trommler, Frank, "Der »sozialistische Realismus« im historischen Kontext". In: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.), *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*. Stuttgart, 1975
- Vaßen, Florian, *Methoden der Literaturwissenschaft. Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie*. Düsseldorf, 1972
- Die Verantwortung des Schriftstellers in den Kämpfen unserer Zeit. Materialien zum 8. Schriftstellerkongreß der DDR (Berlin 29. - 31. Mai 1978)*. München, 1978
- Vernon, John, *Money and Fiction. Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ithaca und London, 1984
- Wagenbach, Klaus, *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend (1883 - 1912)*. Bern, 1958
- Weber, Hermann, *Geschichte der DDR*. München, 1986 (1985)
- Weber, Samuel, "The sideshow, or: Remarks on a canny moment". In: *Modern Language Notes*, Bd. 88, 1973
- Werner, Hans-Georg, "Die Erzählkunst im Umkreis der Romantik (1806 - 1815)". In: *Weimarer Beiträge*, Bd. 8, 1971
- Werner, Klaus, "Zur Darstellung der Kunst- und Künstlerproblematik in der Literatur der DDR". In: Manfred Diersch und Walfried Hartinger (Hg.), *Literatur und Geschichtsbewußtsein. Entwicklungstendenzen der DDR-Literatur in den 60er und 70er Jahren*. Berlin, 1976
- Wilson, Edmund, "Eine ketzerische Ansicht über Kafka". In: Heinz Politzer (Hg.), *Franz Kafka*. Darmstadt, 1973
- Wolf, Christa, "Zeitschichten". In: *Neue Deutsche Literatur*, Bd. 31, 1983
- Wührl, Paul-Wolfgang, *E. T. A. Hoffmann: Der goldene Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn, 1988
- Zehl Romero, Christiane, "The Rediscovery of Romanticism in the GDR: A Note on Anna Seghers' Role". In: *Studies in GDR culture and society*. Washington, 1982
- Zima, Peter V., "Der Mythos der Monosemie. Parteilichkeit und künstlerischer Standpunkt." In: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 6: Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur*. (Hg.) Hans-Jürgen Schmitt. Stuttgart, 1975
- Zmegac, Viktor, "»Es geht um den Realismus«. Kunst und Mimesis bei Brecht und Lukács". In: *Kunst und Wirklichkeit. Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Broch*. Bad Homburg v. d. H., 1969